B. C. U.
P 149 Stiol

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI
2 aprilie iunie 1983

BCU-Hg.

Director fondator:

G. Călinescu

P. 3131

În acest număr:

- Pagini dintr-un *Giurnal a lucrărilor casnice* de Gh. ASACHI
- Augustin BUZURA — *De ce scriu? În ce cred?*
- *Bicentenar STENDHAL*
- *Confesiuni literare:* Radu TUDORAN
- Inedit: Liviu REBREANU, Tudor VIANU, Petru CARAMAN
- Michel BUTOR — *Itinerar spiritual*
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat (II)*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
Str. Frumoasă, nr. 26, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 2, Aprilie — Iunie 1983

Sumar

3 **Prezenţi în conştiinţa literară a lumii** (Alexandru BALACI)

PUNCTE DE VEDERE

6 *Vocaţia europeană a culturii româneşti* (Consideraţii de : Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA, Virgil, CĂNDEA, Ştefan PASCU şi AL. ROSETTI)

14 *Ecouri contemporane de pe alte meridiane :* Giulio Carlo ARGAN, Samuel DOMOKOS, Klaus HEITMANN, Eva STREBINGEROVA, Kostas VALETAS (Mărturii adnotate de Victoria DIMITRIU)

OGLINZI PARALELE

17 *I. L. Caragiale şi Edgar Allan Poe* (Studiu de Mircea ZACIU)

23 *André Gide şi Camil Petrescu* (Comentariu de Monica SPIRIDON)

28 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc şi în cel polonez* — I (Notă de ediţie : Iordan DATCU)

POETICA

35 *Une théorie comparatiste de la littérature* — II (Adrian MARINO)

ANCHETA NOASTRĂ

41 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde Augustin BUZURA)

SAECULUM

43 Bicentenar STENDHAL
Bilan critique d'une approche psychanalytique (Robert ANDRÉ)

49 MIRON COSTIN
Cuvînt întru cinstirea cronicarului (Ioan ALEXANDRU)
Un «mare clasic» al literaturii vechi (I. C. CHIŢIMIA)

54 GH. ASACHI
Pagini dintr-un «jurnal» (Andrei NESTORESCU)

55 «Giurnal a lucrărilor casnice» — *fragmente*

CONFESIUNI LITERARE

63 Radu TUDORAN : *«Ficţiunea nu-i altceva decît fructul unui şir de experienţe uitate»* (Prezentare de I. OPRIŞAN)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ARCHIVU . . .»

70 *MIHAI EMINESCU : [Despre cugetare]* — II (Un «compendiu» de logică transcris de D. VATAMANIUC)
75 *Post-scriptum* (Anton DUMITRIU)

DIDACTICA

77 *Alecu Russo, «Cîntarea României»* (Analiză stilistică de Mihai ZAMFIR)

PROFIL CONTEMPORAN

81 Leonid DIMOV
Prelungirile curbe (Eugen SIMION)
84 Marin SORESCU
Ipostaza «clasicizată» a unui anticlasicizant (Mircea SCARLAT)
88 Michel BUTOR
89 *Itinerar spiritual* — I (Cuvînt înainte de I. CONSTANTINESCU)

DIALOGUL ARTELOR

92 *Brâncuși în viziunea lui Uscătescu* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
92 George USCĂTESCU : *[Gîndind la Brâncuși]* (Versiune românească de Alina PANAITESCU)
95 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — I (Precizări editoriale de Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)

CONFLUENȚE

98 *Între Alecsandri și Gérard de Nerval* (Marin BUCUR)
101 *Valențe expresioniste în proza lui H. Bonciu* (Mioara APOLZAN)
104 *Cu Miron Grindea despre «Adam» și literatura română* (Interviu de Tania RADU)

SYMPOSION

107 *Trepte spre Europa* (Însemnări de Gh. CEAUȘESCU, Mihai MORARU, Corina POPESCU și Mihai VORNICU)

CRONICA EDIȚIILOR

111 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană. *Răspuns lui Ion Bălu* (Al. PIRU)
113 *Ion Barbu în corespondență*, Editura Minerva, 1982 (Roxana SORESCU)

MATERIAL DOCUMENTAR

118 *Liviu Rebreanu — ofițer la Gyula* (Constantin CIUCHINDEL)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

122 I. Cărți : Z. Ornea, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea* (Gh. STROIA) ; Valeriu Mangu, *De vorbă cu Iorgu Iordan* (Zaharia SĂNGEORZAN) ; *Simbolismul european* (Rodica FLOREA) ; Nestor Camariano, *Athanassios Christopoulos. sa vie, son oeuvre...* (Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU) ; *Aromunische Hirtenerzählungen* (Cătălina VELCULESCU)
II. Reviste : *Transilvania* (N. MECU) ; *Steaua (Dorina GRĂSOIU)* ; Caiete critice (Corina POPESCU) ; *Zeitschrift für Kulturaustausch* (Viorica NIȘCOV) ; *Revue d'histoire littéraire de la France* (Luminița BEIU-PALADI).

135 **BREVIAR**

ÎN FOILETON

137 Mircea ELIADE: *Teza de doctorat* — II (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Creația literar-artistică din patria noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale».

NICOLAE CEAUȘESCU

PREZENȚI ÎN CONȘTIINȚA LITERARĂ A LUMII

Trăim cu intensitate în efervescența creatoare a umanismului revoluționar, participăm unitar la o operă uriașă de construcție, care însumează toate energiile unui popor activ, pentru edificarea viitorului cel mai omenesc posibil. Orice locuitor al acestor pămînturi pe care se zidește o viață și o orînduire nouă își modelează viziunea despre existență în ipostaza unică de participant, pătruns de toate undele formative ale societății contemporane românești, care își pune din plin problema omului integral. Uriașele fapte ale construcției sînt generate de marea conștiință a omului contemporan, de adeziunea sa profundă la orînduirea aptă să modeleze toate energiile pentru transformarea umanistă a lumii și a existenței.

Într-un univers dimensionat de libertate spirituală și de echitate se însumează toate energiile pentru gigantica operă comună care izvorăște din miezul fierbinte al generalei efervescențe creatoare.

Structuralele transformări ale României sînt din ce în ce mai cunoscute pe meridianele lumii contemporane. Tot mai mulți oameni de cultură, tot mai mulți creatori de valori spirituale, subliniază concepția profund umanistă a României socialiste, a tuturor factorilor săi responsabili pentru colaborarea și înțelegerea între popoare, fluxul dinamic al spiritualității românești, voința nestrămutată de dialog și deschidere culturală.

«În activitatea de adîncire a cunoașterii reciproce, de întărire a prieteniei și colaborării dintre popoare — așa cum a subliniat nu o dată Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — *cultura și arta ocupă un loc important. Se impune să acționăm în așa fel încît, prin dezvoltarea colaborării internaționale și în acest domeniu, prin activitatea consacrată lărgirii cunoașterii*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca european mă interesează civilizația continentului nostru, străbătută de la un capăt la altul de leit-motivul umanismului, *ce trebuie căutat în civilizația mediteraneană veche. Aici a fost leagănul civilizației noastre. România ocupă în acest context un loc aparte, ce a atras privirile omenirii asupra ei mai ales în perioada pe care o trăim. Acest fenomen extrem de larg și important se explică și prin șansa pe care o au românii de a fi conduși astăzi de o mare personalitate politică a lumii contemporane, de un om politic energic, dinamic, cu enorm de multe bune și nobile intenții. Nu este deloc ușor să împlinești toate aceste intenții. Președintele NICOLAE CEAUȘESCU a reușit să realizeze lucruri exemplare în ceea ce privește România de azi, chiar Europa, lumea. De numele lui se leagă rezolvarea unor probleme, de exemplu la O.N.U., care păreau de nerezolvat.*

peste hotare a creației literar-artistice și culturale a poporului nostru, să contribuim la dezvoltarea prieteniei și colaborării dintre popoare, la cauza generală a făuririi unei lumi a prieteniei și conlucrării pașnice».

Oamenii de cultură de pe alte meridiane nu pot să nu recunoască și să nu admire imensa receptivitate a culturii românești față de tot ceea ce este util, etic și estetic din gîndirea, arta și literatura popoarelor, creația spirituală în care se exprimă, prin mijloace proprii fiecărei arte, realitatea unei orînduiri în care omul nu mai are în față o lume ostilă care l-ar împiedica să-și afirme pe deplin personalitatea, ci, dimpotrivă, trăiește în mijlocul unui univers care-i favorizează o atare afirmare.

Literatura română, reprezentativă pentru marea noblețe a unui popor, dimensionînd sensurile umaniste ale spiritualității sale, pătrunde în circuitul universal, în comunitatea culturală a lumii, caracterizată de originalitate și de receptivitate la ideile frumosului și dreptății, axele ordonatoare ale României socialiste contemporane. Dezvoltarea complexă, intensă a țării, justa, înțeleapta ei politică, stîrnesc pretutindeni în lume un profund interes.

Reprezentanții artei și culturii noastre au ținut seama de marele prestigiu național care obligă, s-au orientat spre transmiterea valorilor esențiale, au căutat să înfățișeze peste hotare specificul național, inovația care se leagă organic de bogata, multiforma tradiție.

Ar fi greu de inserat titlurile miilor de lucrări literare care au apărut peste hotare în acești ani, dar trebuie să arătăm că nu au lipsit numele celor mai valoroși scriitori, de la clasicii literaturii române la marii noștri scriitori contemporani, ori la tinerii care justifică valoarea mondială a poeziei actuale românești. Vocile scriitorilor români răsună clar în lumea contemporană, trezind ecouri de consensuri. Nenumărați oameni de cultură străini, călători în patria noastră, amintind de rodnicele întîlniri cu scriitori și oameni de artă, afirmau, totdeauna hotărît, caracteristica libertății responsabile a intelectualilor români, dialogul instituit între toate categoriile de constructori ai vieții noi, fluxul dinamic al unei originale spiritualități. Ei au putut să sublinieze concepția umanistă despre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Găsesc că România duce o politică internațională foarte eficace și sper ca ea să meargă pe același drum și în viitor.

Cărțile Președintelui CEAUȘESCU exprimă cîteva deziderate fundamentale ale poporului român, dar, în același timp, constituie și un ghid al vieții politice internaționale. Garantarea totală a independenței naționale, garantarea independenței de acțiune în toate domeniile, dorința ca România să-și hotărască singură soarta, fără nici un amestec străin, sînt idei reprezentative, linii teoretice directoare pe plan internațional, ce au adus acestei țări multă simpatie și un prestigiu enorm. Interesul față de România este în continuă creștere.

București, 4 iunie 1979 Louis NAGEL*

cultură a factorilor responsabili din țara noastră, considerată drept prim motiv al marilor mișcări sociale și politice, drept o premiză indispensabilă a înțelegerii pașnice între toate popoarele lumii. Nenumărate sînt mărturiile oamenilor de cultură străini care propun exemplul românesc definitoriu pentru drepturile și datoriile artei și creatorilor ei de a nu denatura umanismul culturii. Ei aplaudă ferma concepție a culturii românești de a se considera o parte integrantă, activă, a culturii universale, antrenată dinamic într-un continuu flux spiritual, echivalent cu voința de *a da* și de *a primi* cele mai valoroase mărturii ale creației spirituale contemporane.

Cunoașterea aprofundată a complexei literaturi cu vechi și noi rădăcini viguroase care este literatura română, generatoare de mari surprize estetice pentru cei care se apropie de excepționalele ei realizări, este încă o datorie a oamenilor de cultură străini ce sînt debitori față de spiritualitatea românească, față de arta prezentului românesc care își are structura semnificației în aderența sa osmotică la întreaga complexitate a trăirii contemporane, uriaș creuzet în care, la înalte temperaturi, se modelează omul nou, făuritorul și stăpînul viitorului.

Alexandru BALACI

* Am extras această declarație din interviul radiofonic, acordat reporterului Magdalena Popescu, interviu radiodifuzat în emisiunea *O zi într-o oră*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUNCTE DE VEDERE

VOCAȚIA EUROPEANĂ A CULTURII ROMÂNE

Făcindu-și, în mod legitim, un scop fundamental al existenței sale din cercetarea propriilor origini, a dezvoltării și manifestării sale specifice în istorie, cultura română a avut mereu în vedere realizarea unui dialog fecund și adecvat cu formele civilizației europene. În mod deosebit în climatul politic și spiritual al României socialiste, angajarea forțelor intelectuale, științifice și artistice ale țării în contextul Europei contemporane reprezintă un deziderat cu valoare absolută. Punem, așadar, în dezbatere o problemă mereu actuală, la care am invitat să participe personalități reputate ale culturii noastre : Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Virgil Cândea, Ștefan Pascu, Al. Rosetti.

I. Ce semnifică sintagma vocație europeană în cadrul evoluției civilizației românești ?

II. Este această vocație un nucleu propulsator pentru angajarea creatoare a energiilor naționale ?

III. Care sînt perioadele istorice care au afirmat decisiv vocația europeană și ce factori au generat acest proces ?

IV. Cum poate fi elucidat raportul dintre modelul sud-est european și modelele occidentale, dintre vocația europeană și afirmarea specificului național de-a lungul timpului ?

V. Care apreciați că sînt șansele de afirmare a vocației europene a culturii române în contextul actual de dezvoltare a României, cu precădere în ultimii 20 de ani ?

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA :

I—II. Ni se pare că sintagma *vocația europeană* ar putea fi luată în considerație, în primul rînd, ca o referire mai mult sau mai puțin ascunsă, la o unitate continentală, ca desemnînd, în fapt, o apartenență. Căci europenismul, concept echivalent, presupune într-adevăr parametrii obligatorii ai unei coeziuni de civilizație și cultură pornite din surse comune. Și în sensul acesta, ne place să reamintim cu orice prilej, celebra zisă a lui Paul Valéry, oricît de excesiv epurată de contexte, despre tripleta izvoarelor (filosofie grecească, drept roman, biserică creștină) caracteristice tipului de noosferă europeană care a generat *umanismul*. În ceea ce ne privește, socotim vocația europeană a culturii românești (despre care avem convingerea că niciodată nu vom vorbi în îndestulătoare măsură) drept o chemare (în sensul etimologic prim al cuvîntului *vocație)* continuă de erezi bine îndreptățiți la o moștenire comună, a cărei proferare trebuie să stîrnească o trezire (dincolo și pe deasupra oricărei vicisitudini de istorie curentă), o anamneză a unei înrudiri vechi și de fond cu continentul, a unei apartenențe certe la un spațiu controlat de coordonate care-i definesc specificitatea. A afirma deci vocația europeană a culturii românești înseamnă a conștientiza această legătură indisolubilă în straturile de profunzime, a îndemna, desigur, la păstrarea și punerea ei în valoare, în chipurile cele mai potrivite pentru potențarea energiilor creatoare naționale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III. Cînd umaniștii secolelor XV și XVI au descoperit, din afară, latinitatea noastră de obîrșie și limbă, în împrejurări de constrîngătoare solidaritate continentală, determinată de confruntarea gravă cu nestăvilita creștere a imperiului otoman, atunci am putea pune început europenității noastre. În uimirea satisfăcută a unui Enea Silvio Piccolomini (devenit papă sub numele de Pius al II-lea) care descoperea în cele trei principate (Valahia, Moldavia și Transilvania) o comunitate de origine și limbă, binevestitoare pentru rezistența la invazia unui element extracontinental amenințînd bătrîna Europă și valorile ei, regăsim un moment de preț, eminamente integrator într-un concert al atitudinilor comune față de primejdiile care puneau în cumpănă unitatea creștină a continentului. De atunci, de la mijlocul secolului XV, în mai toate ceasurile-cheie ale destinului european (căci o istorie asumată și unificată devine destin, cum susținea filosoful român Rădulescu-Motru), și istoria, și spiritul românesc s-au acordat cu continentul, în măsură tot mi largă, pe potriva înaintării prin timp. Sigur că Stolnicul Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir au încetat de a mai «intui» fenomenul europenității noastre, fiindcă l-au trăit și l-au afirmat cu o clară, acută conștiință a sintezei, ca niște europeni ce s-au aflat. Dar Școala Ardeleană a făcut o întoarcere notabilă înspre circuitul european al valorilor, cu conștiință istorică și filologică, iar generația de aur a pașoptiștilor a ieșit în lume și în lumină cu adaosul politic al europenismului, cu *revoluția* apanaj indiscutabil al romanității.

De atunci, nici măcar scurtele eclipse istorice n-au întunecat conștiința europenității noastre care s-a manifestat mai cu seamă între cele două războaie mondiale cu o forță extraordinară, dată de realizarea unității naționale. O sincronizare uluitoare *cu toate* compartimentele culturii europene a demonstrat, în doar două decenii, majoratul de netăgăduit al unei culturi naționale coapte la soarele ascuns dar știut în perioadele de adversitate istorică, dîndu-și roadele generoase în puținele răgazuri de plenitudine a ființei. Iar astăzi, ieșiți din labirintul obscur al «obsedantului deceniu», ne străduim să ducem mai departe o moștenire de relație continentală care obligă.

Factorii determinanți? Într-o greu previzibilă concurență, istorici și genetici.

IV. În gîndul nostru, iată, factorii europenității lucrează într-un consens adînc, chiar misterios (în sensul de greu decelabil) cu elementele hotărîtoare pentru matca stilistică românească, ea însăși expresie a fuzionării între autohtonism și romanitate într-un trecut foarte îndepărtat. În straturi succesive, ceea ce înflorea din solul național, se întîlnea iarăși și iarăși cu înrîuririle continentale, într-un necontenit și fertil sistem de interferențe, producător de originale sinteze. Așa încît nu s-ar mai cuveni, poate, să punem accente net distinctive pe uncle perioade de istorie a culturii ori pe altele, deși sîntem partizanii, mai demult declarați, ai unei viziuni de alternanță a mitului arhaic autohton, cu cel cultural european, a săpării în fîntînile pămîntului nostru, cu strigarea către Europa.

Mereu, ceea ce se naște într-o neîncetată devenire poartă pecetea deplinei originalități naționale, dar și sigiliile spiritului european, ale influențelor continentale de netăgăduit.

Mereu, creatorii moderni (în special cei interbelici) au pornit de la cultura populară, find mai toți produse ale satului românesc, au ajuns la dreaptă sincronizare europeană și s-au întors în cele din urmă la clasicitatea subjacentă impusă tot de miraculoasa frînă a culturii populare. Și în aceasta constă poate și particularitatea *modelului* românesc, profund analog cu cel sud-est european prin convietuire, dar întotdeauna acordat cu cel occidental prin determinantul factor genetic, de netăgăduit romanic.

Iar pendularea între vocația europeană și specificul național se rezolvă în momentele de sinteză esențialmente integratoare pentru toate atitudinile spiritului românesc.

V. Momentul acesta nu trebuie scăpat, fiind unul extrem de prielnic convergenței culturii noastre, tradițional deschise oricărui dialog, cu cultura europeană și cu cea a întregei umanități. A-l folosi cu știință ar însemna pentru România un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mare pas înainte spre ceea ce René Maheu numea *«civilizația universalului»*, ar însemna desăvîrșirea procesului de sincronizare pornit de istoria noastră modernă și strălucit ilustrat de etapa interbelică. Avem toate elementele *«vocației europene»*, să le întrebuințăm cu mesteșug întru confirmare.

Virgil CÂNDEA :

I. Firește, termenul *vocație* implică atît un sens subiectiv cît și unul obiectiv. Sîntem chemați către o activitate, către o operă, sau ne simțim chemați către lucrarea respectivă. În primul caz consider că *vocația europeană* a culturii românești există în mod obiectiv. S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că Europa ne-a simțit ca aparținîndu-i, Și în decursul istoriei și al realizării civilizației și culturii europene, acest continent a avut nevoie de spațiul spiritual *carpato-danubiano-pontic*. În același timp însă, ne-am simțit întotdeauna o chemare europeană, ne-am simțit ca făcînd parte din contextul acestui continent pe toate planurile și cred că toate realizările poporului român de-a lungul istoriei sale, contribuțiile lui culturale, rolul său în apărarea politică a continentului și a valorilor spirituale sau materiale create aici, demonstrează suficient existența acestei vocații europene a culturii noastre.

II. Depinde de atitudinea fiecărui creator. Trebuie să se pornească — consider eu — de la conștiința faptului că potențialul românesc este la fel de valoros ca al oricărei alte națiuni europene. Orice sentiment de superioritate în educație, în formație intelectuală, în creație, fie al culturii europene în ansamblul ei, fie al anumitor culturi naționale, poate să reprezinte o frînă. Atitudinea firească este aceea de integrare organică în creația europeană. Există, de asemenea primejdia limitării orizontului nostru, a accentuării prea mult asupra spațiului românesc, considerat pînă la fruntariile noastre politice, pînă la întinderea răspîndirii noastre în Europa, ceea ce ar duce la o limitare de optică și, în același timp, ar putea să antreneze către un patriotism rău înțeles. O cultură națională, în sensul ei cel mai valoros, care să permită integrarea în prezentul cultural european, trebuie să fie dublată de conștiința apartenenței noastre europene.

III. Cred că prima perioadă care marchează această vocație a culturii noastre este aceea în care sîntem recunoscuți de cărturarii din afara teritoriului nostru ca aparținînd Europei. Ea corespunde primelor mențiuni asupra poporului și limbii noastre în operele cronicarilor bizantini sau ale cărturarilor europeni care ne redescoperă. Este vorba de ceea ce am numit cîndva, într-un studiu publicat cu vreo 15 ani în urmă, *«redescoperirea Daciei»*, moment sau perioadă în care cărturarii străini călătorind prin Țările Române ale timpului, în epoca medievală, își dau seama că întîlnesc aici pe continuatorii organici ai civilizației romane pe teritoriul de astăzi al patriei noastre.

Ne manifestăm, de asemenea, vocația europeană în perioada pe care așa de bine Nicolae Iorga a numit-o *«Bizanț după Bizanț»* ; adică din momentul în care preluăm opera politică și culturală a Bizanțului, în epoca în care acesta începe să dispară ca prezență în Mediterana orientală, și ajutăm substanțial toate vetrele de spiritualitate din Peninsula Balcanică și din Orientul apropiat, fără să cerem nimic în schimb, fără pretenții de expansiune politică. O facem numai dintr-un sentiment de solidaritate europeană și ne manifestăm așa — este limpede — în mod voluntar.

Sîntem europeni, în perioada următoare, atunci cînd ne revendicăm împotriva voinței unor mari imperii, care căutau să ignore drepturile noastre, sau să anuleze realitățile noastre politice, etnografice și culturale, o poziție în Europa pe toate aceste planuri. Sfîrșitul secolului al XVII-lea și, îndeosebi, secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, marchează etapa esențială în care conștiința românească se afirmă ca românească și de origine daco-romană, cerîndu-și drepturile ce i se cuvin în numele acestor realități.

Această mișcare puternică a dus, cum știm, la cele două revoluții — din 1821 și 1848 — și, după aceea, la făurirea statului român modern. Ea a continuat, cu dobîn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

direa independenței naționale, cu desăvîrșirea unității de stat, încheiată în 1918, cu lupta pentru independență deplină, care a dus la insurecția armată de la 23 August 1944.

Iată, deci, tot atîtea momente de afirmare globală a acestei *vocații europene* a poporului român și a culturii sale, căci în plan spiritual evenimentelor istorice și politice le-au corespuns : voința *cronicarilor* ca operele lor să circule în limbile cultivate ale Europei timpului, stăruința scriitorilor pașoptiști de a face ca valorile noastre să intre în tezaurul valorilor culturale ale continentului, dorința marilor creatori moderni de a intra în dialog cu Europa.

De fiecare dată, așadar, cînd operele și creațiile noastre sînt recunoscute ca europene de către cărturarii lumii, se afirmă o perioadă de manifestare a *vocației* continentale a culturii noastre.

IV. Cred că ceea ce este determinant în primul rînd este o anumită atitudine mentală românească, un mod de a fi, de a soluționa problemele fundamentale ale vieții, pentru că prin acesta am reușit să învingem pînă la urmă vicisitudinile de ordin politic ce au marcat evoluția noastră istorică. Noi am vrut să rămînem români și prin asta să rămînem europeni. Determinismul are aici, deci, un înțeles puțin invers.

Din Europa de sud-est noi am folosit, ca să spunem așa, ceea ce era în mod fundamental european. Și mă refer la cultura romană și bizantină, care a definit pentru cîteva secole întreaga cultură europeană.

În rest, așa cum au demonstrat cercetări atente — și mă gîndesc în primul rînd la studiile lui Adrian Fochi în ceea ce privește motivele baladei românești — noi am reprezentat — ne dăm repede seama — în această lume sud-est europeană, pe care anumite școli occidentale (în special americane și germane actuale) au tendința s-o confunde cu un fel de conglomerat, o identitate categorică, ușor de stabilit pentru oricine.

Ceea ce trebuie să ne intereseze cred că e firesc să fie rezultatul la care se ajunge, terenul sănătos pe care urmează să se umble. Ezitările unei generații sau alta de a se lăsa influențată de o cultură sau alta, — cum a fost cazul la noi cu cultura grecească la un moment dat, sau cu cultura franceză mai pe urmă — sînt niște accidente de creștere, nedeterminante. În momentul în care, în posesia întregii erudiții europene și cu metodologia și optica necesară pentru a ne putea înțelege bine pe noi înșine, ne dăm seama de calitatea și de europenismul creațiilor noastre naționale, am scăpat de primejdiile respective și credem cu siguranță că tot ce facem valoros este de-o potrivă național, european și universal.

V. Șansele vin mai întîi din partea noastră, pentru că voința noastră de afirmare pe plan universal și european este și mai mare în ultimele decenii, pentru că tot ceea ce facem este conceput în spiritul unui continuu *dialog* cu alte cercuri de cultură de peste hotare. Pe de altă parte încă o șansă a momentului de față este aceea a globalizării culturale a lumii, fenomen dealtfel caracteristic perioadei de după cel de al doilea război mondial, cînd nu mai este îngăduit nimănui să ignore o cultură națională.

Există, deci, o deschidere mai mare către valorile românești dinspre străinătate către noi și, în același timp, se manifestă o capacitate sporită a noastră de a menține viu un *dialog* substanțial care să ne afirme europenismul.

Ștefan PASCU :

I. În accepțiunea simplificată, restrictivă, noțiunea *vocație* este unilaterală. În sensul că aparține spiritualității unei colectivități etnice, care-și realizează o spiritualitate proprie, ca urmare a îngemănării unor factori într-o evoluție sincronică. Mai întîi factorul istoric, care, la rîndul său, însumează mai multe componente : spiritualitatea moștenită din substrat și din superstrat, adică sinteza acestora și, într-o măsură mult mai mică, din spiritualitatea etniilor cu care împrejurările

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

au pus în anumite relații nouă etnie, sinteza substratului și superstratului). În al doilea rînd factorul geografic, adică teritoriul pe care s-au constituit și au viețuit feluritele etnii și cu care s-au înfrățit în chip nedespărțit. Între cei doi factori, populație și teritoriu, se creează relații reciproce, influența factorului teritoriu — relief, climă — asupra caracterului, aptitudinilor, mentalităților, comportamentului, adică asupra spiritualității colectivităților umane, și influența omului asupra solului, în sensul modificării unor caracteristici prin lucrarea omului asupra teritoriului. Este imposibil a înțelege viața și personalitatea unui popor — afirma marele învățat Simion Mehedinți — fără a avea în fața ochilor solul pe care acesta a viețuit. Exemplul legăturii dintre egipteni și Nil, dintre italieni și Peninsula lor, mărginită de ape, și exemplul poporului român, legat de citadela muntoasă a Carpaților, de zonele colinare și de șes ce o înconjoară, sînt concludente.

Se adaugă, firește, și alți factori, ca de pildă experiența generațiilor în succesiune, care îmbogățește moștenirea sau tradiția și, de asemenea, influențele și împrumuturile din valorile spirituale ale altor colectivități umane, ale altor etnii, mai aproplate sau mai depărtate din punct de vedere spațial.

Atingem astfel, o altă relație a noțiunii de *vocație*, relația plurivalentă aș numi-o, concretizată într-una din componentele esențiale ale spiritualității unui popor: cultura și civilizația.

Definirea culturii și civilizației, raporturile dintre ele, pot fi întregite cu sensuri și aspecte noi, specifice mai ales lumii contemporane. Contemporaneitatea apreciază mai judicios entitatea culturii, care nu se exprimă doar în rezultatele exterioare ale progresului tehnico-științific, ci, mai ales, în acele potențe spirituale interne, în convingerile și cunoștințele din care izvorăsc dorința de cultură și capacitatea de a o realiza (Albert Schweizer).

Cultura și civilizația se îmbogățesc necontenit prin asimilarea celor mai valoroase creații dinainte, ca o condiție pentru depășirea acestora. Chiar și cea mai orginală personalitate, cea mai avansată și perfecționată colectivitate umană au nevoie și sînt tributare realizărilor dinainte, din care forța lor se alimentează. Se înțelege că asemenea moștenire hrănitoare nu este numai națională, creația propriului popor, ci de asemenea și deopotrivă și universală, creația întregii omeniri. Afirmarea culturii și civilizației naționale nu poate fi judecată drept o construcție artificială, de circumstanță, nici ca o negare sau subestimare a culturii altor popoare. Dimpotrivă, recunoscînd și respectînd cultura și civilizația tuturor popoarelor, mari și mici, se pune în valoare ceea ce este mai reprezentativ, mai trainic și mai valoros din cultura și civilizația propriului popor, un buchet cu parfumul și frumusețea sa într-o impunătoare și armonioasă coroană de flori multicolore.

Ne-am apropiat astfel de ceea ce poate fi caracterizat drept *vocație europeană* a culturii românești.

Cultura și civilizația poporului român de-a lungul veacurilor fac parte integrantă din cultura și civilizația universală, s-au îmbogățit din acestea și le-a îmbogățit la rîndul său.

II. Fără nici o îndoială, *vocația* proprie a celor mai multe popoare, a poporului român de asemenea, a constituit un nucleu propulsator activ. În general activ, nu însă uniform și rectiliniu, deoarece nu uniforme și identice au fost condițiile istorice concrete în care poporul român a creat valori de civilizație. Mai numeroase și mai valoroase au fost creațiile în vremuri de pace și liniște creatoare, mai modeste în perioadele în care vicisitudinile au fost mai numeroase și mai ponderoase. «Importul exclusiv de forme de civilizație» este fără îndoială o piedică în dezvoltarea propriei civilizații, ca, dealtfel, importul excesiv în orice domeniu. Împrumuturile și influențele reciproce, raționale, au fost, sînt și vor fi totodeauna o realitate, și de aceea nu s-au dovedit păgubitoare pentru civilizația originală a popoarelor. Dimpotrivă. Cu respectarea a două principii : cît este necesar și ce este necesar, pentru a nu dăuna propriilor valori.

III—IV. Vocația și dimensiunile civilizației românești față de dimensiunile civilizației europene și universale pot fi comparate și apreciate în toate vremurile. Nu în mod egal și nu fără opriri, chiar dacă nu se poate vorbi de sincope nici de cazuri absolute.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Civilizația dacă, parte integrantă a civilizației europene, în legături fecunde cu lumea greco-romană, înseamnă o participare de seamă la marile realități culturale ale vremii, ca un fenomen de asimilare și sinteză creatoare. Două lucruri cu deosebire uimesc pe cel care se apropie cu înțelegere de cultura dacilor ; îmbinarea eforturilor omului cu prietenia naturii ; al doilea, tehnica originală a construcțiilor, concretizată în puternice cetăți, asemănate de unii învățați străini cu piramidele egiptene.

De atunci și pînă azi, tradiția s-a îmbogățit cu experiența multor generații, chiar și în perioade cînd norii grei au acoperit eforturile poporului român. Dar după cum limba n-a putut fi smulsă și spulberată, ci a fost transmisă din tată-n fiu, din generație în generație, fără întrerupere, cu o tenacitate uimitoare, după cum furtunile n-au putut despărți oamenii de locuri și locurile de oameni, tot astfel cultura s-a transmis prin numeroasele izvoare.

Geniul poporului român s-a transmis prin tot ceea ce a gîndit și a creat poporul cuprins în *spațiul mioritic*, cum numea Blaga contopirea omului cu natura înconjurătoare, cu muntele și văile, cu plaiul și colinele.

Aș numi «epocă» de mare înflorire a culturii românești epoca lui Ștefan cel Mare, care îmbrățișează a doua jumătate a secolului al XV-lea și prima jumătate a celui următor în toate cele trei țări românești : Moldova, Țara Românească și Transilvania, deoarece toate trei au fost dominate de marele domn moldovean, atît din punct de vedere politic cît și cultural, spiritual. Marea «epocă» este ilustrată prin «stilul moldovenesc», sinteza superioară a celui autohton și influențele celui bizantin și gotic. Cultură scrisă, la rîndul său, istoriografică și religioasă, miniaturile de o frumusețe neasemuită, școlile etc., ridică cultura românească la înălțimea centrelor de cultură europene, spre folosul întregului răsărit și sud-est, a lumii ortodoxe în general.

Într-o continuă silință, se înscriu, cu diferențele explicabile prin împrejurările istorice și sorgintea tradițiilor, în această mare sforțare creațiile de superioară originalitate : Curtea de Argeș, Moldovița, Voroneț, Humor, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și opera lui Nicolae Olahus, etc. *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie* este opera fără egal în literatura noastră veche și chiar în alte literaturi, *«falnic monument de literatură, politică, filosofie și elocință»*, opera unui *«Marc Aureliu al Țărilor Românești, principe artist și filosof»*, potrivit caracterizării lui B. P. Hasdeu.

Nicolae Olahus, argeșanul trăit în Transilvania și apoi în diferite părți ale Europei, la rîndul său, exprimă viguros și elegant, în același timp, vocația general-europeană a creației noastre umaniste, integrînd-o în marile creații ale umanității : Umanism, Renaștere și Reformă.

Umanism și renaștere, prelungite în timp în cultura românească mai mult decît în țările de mare înflorire, au pregătit o altă manifestare plenară, în sec. al XVII-lea și începutul celui următor : Dosoftei și Ureche, Costin și Milescu, Neculce și Cantacuzino stolnicul, Cantemir și Brîncoveanu, *Psaltirea* și *Letopisețul Moldovenilor* și *Floarea Darurilor*. *Pildele filosofești* și *Divanul*, *Istoria ieroglifică* și *Hronicul vechimii româno-moldovenilor*. Se adevereau spusele logofătului Costache Conachi cu privire la viitorul veacului care a suflat cu putere pînzele navei purtătoare de cultură europeană și deopotrivă românească. Asemenea creații constituie dovezi cu privire la alinierea culturii românești celei europene, păstrînd, însă, structurile mentale proprii, cu legăturile organice dintre individ și țară, dintre omul de cultură și popor.

Luminismul românesc și luminismul european se înscriu în aceleași coordonate pe care le conturase Voltaire cu îndrăzneala omului genial, conștient de valoarea și rolul său în progresul societății : slujirea omului, a emancipării lui sociale dar și culturale, prin luminare, prin rațiune. Cel românesc, de asemenea, fie că e reprezentat de marii învățați ai Școlii Ardelene, Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ioan Budai-Deleanu, Ioan Molnar-Piuaru, Pavel Iorgovici, Dimitrie Eustatievici, cu prelungiri pînă la Gheorghe Lazăr, fie de oamenii de cultură și bunii patrioți din Țara Românească, Eufrosin Poteca, Zilot Românul, Dinicu Golescu și alții ; fie că e cuprins în cărți de istorie, filologie și în cele de înțelepciune, care-și prelungesc și ele viața și resorturile, cum erau *Felurile de științe și păreri morale*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și filosofești sau *Omul de lume* a lui Vasile Ghergheli ; fie că generează societăți savante, asemenea celor din Europa luminată : *Societatea filosofică* sau *Societatea literară*.

Luminismul a deschis drum romantismului european și românesc impregnat de idei îndrăznețe, culturale și politice, cuprinse în tezaurul de gîndire înaintată a lui Bălcescu și Papiu-Ilarian, Bărnuțiu și Kogălniceanu, etc.

Cultura românească este ridicată la mărime europeană la alt sfîrșit de veac și început de alt veac, sfîrșitul celui de al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Sclipitorul și necruțătorul Hasdeu, creatorul teatrului istoric românesc în versuri, far luminos în adîncurile trecutului ; genialul nedreptățit Eminescu și prietenii săi la fel de nedreptățiți : Creangă și Caragiale ; apoi Conta, Xenopol, celebrități care au ridicat cultura românească la loc de mare cinste prin ceea ce au gîndit și au creat și care-și asigură locuri de vrednică cinstire prin filosofia fecundată de materialism a celui dintîi, prin descifrarea frumuseților istoriei poporului român de celălalt. Perioada dintre cele două războaie mondiale caer stă sub semnul progreselor României în toate domeniile, ca urmare a realizării unității național-politice, inclusiv și creațiile culturale : Sadoveanu și Blaga, Enescu și Brâncuși, țîșnesc cu puterea genuină a forței de creație neîntrecută. Tradiția care i-a crescut și i-a hrănit, a fost îmbogățită prin opera lor genială, iar împrumuturile și influențele au fost topite în acest fluid puternic, așa cum s-a întîmplat și în cazul altui om de mare cultură : G. Călinescu.

V. Civilizația românească socialistă nu se retrage în izolare, ci este deschisă larg la tot ce este de valoare certă din cultura universală, dar se hrănește cu folos incontestabil din creațiile cele mai valoroase ale poporului român, adevăratele izvoare ale vieții culturale, care-i conferă superioritatea prin umanismul socialist ce-l cultivă și-l propagă.

Al. ROSETTI :

I. Prin *vocație europeană* (accept termenul vocație ca autenticitate) înțeleg în primul rînd acele valori în care spiritualitatea românească s-a exprimat plenar și mai ales profund original. În contextul literaturilor romanice europene, începînd din secolul al XVIII-lea, prin Cantemir sensibilitatea și gîndirea românească aduc o notă aparte. Nu întîmplător opera enciclopedistului nostru a trezit interesul lui Voltaire și altor învățați ai timpului. Fără îndoială, avînd în vedere momentul, Cantemir și-a devansat epoca. Fenomenul sincronizării, care l-a preocupat pe Lovinescu, s-a produs din punctul meu de vedere odată cu Dimitrie Cantemir, care marchează și primul pas în universalitate. Asupra acestui adevăr noi sîntem pe deplin convinși.

Noțiunea de «europenism» e foarte elastică, deși există anume particularități iradiante. Esențială găsesc că este în primul rînd unitatea umanistă a culturii europene. Am în vedere marile valori, din antichitate și pînă astăzi. Trăsăturile particularizante sînt determinate de factori istorici, socio-politici, economici, dar și de structura etnico-psihologică a fiecărui popor. Similitudinile dintre culturi, care preocupă pe comparatiști, sînt realități incontestabile. Ele cred că trebuie avute însă în vedere după identificarea particularităților care sînt proprii unui popor, deci după relevarea trăsăturilor originale în suma faptelor de cultură individuale.

II. De-a lungul anilor, în discuțiile mele cu Tudor Vianu, am abordat și această chestiune. Mai ales după constituirea cercului de stilistică din cadrul Institutului de cercetări fonetice al Academiei. Ca filosof în sfera culturii, Tudor Vianu și-a pus în mod acut problema relației național-universal. A elaborat în această direcție studii de referință. Opiniile noastre erau foarte asemănătoare, pentru a nu spune identice. Existența culturii noastre în spațiul european s-a dovedit fecundă, stimulatoare. Trecînd peste unele înrîuriri prin frecvența contactelor cu anumite literaturi, îndeosebi franceză și italiană, formele noastre de cultură (mă gîndesc în primul rînd la expresia lor majoră) sînt profund originale. E drept că s-a vorbit, mai cu seamă în ultimele decenii ale veacului trecut, însă, mai intens și cu o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deşartă energie în perioada interbelică, de contactul cu alte literaturi ca fiind oarecum decisiv în literatura română. Eroare ! În cazuri cum ar fi, să spunem, Macedonski, nu se poate susţine convingător că poeţii romantici sau simboliști francezi au tulburat în esenţa ei opera scriitorului nostru. Poemele şi romanul scrise de Macedonski în limba franceză trebuie, cred, atribuie alcătuirii sale temperamentale. Întîrzierea recunoaşterii însuşirilor sale literare de către o parte din critica contemporană am convingerea că l-a determinat să scrie în franceză, născuind în receptarea generoasă în ţara lui Victor Hugo, Baudelaire şi Verlaine. S-a înşelat, firește, ca şi alţii. Rămînînd la aceeaşi problemă, influenţele neogreceşti, francezè sau italiene n-au fost hotărîtoare, după mine, nici dacă avem în vedere pe Văcărești, Conachi, Gr. Alexandrescu, sau, cu atît mai puţin, pe V. Alecsandri, scriitori afirmaţi cu aproape două veacuri în urmă.

III. Problema e controversabilă. După mine există cîteva momente, inaugurate ferm de Cantemir, apoi urmate istoriceşte de Şcoala Ardeleană, momentul 1848, Junimea cu marii clasici, perioada interbelică şi momentul 1960—1965, care marchează începutul eflorescenţei culturii noastre contemporane în toate direcţiile.

IV. Literatura, cultura în general, n-a fost de-a lungul veacurilor o activitate exclusiv individuală, fără trecut şi perspectiva viitorului. Prin însăşi structura sa, literatura, cu toată diversitatea ei, reprezintă o realitate umană manifestată în societate, încadrîndu-se firesc în istorie. Aşadar, e un fenomen cu marcat caracter social-istoric. Lucrurile sînt interpretate în acest sens cu argumente subtile de Gaëtan Picon contrar lui E. Durkheim care, deşi sociolog, izolează arbitrar omul, deci şi pe creatorul de artă de contextul social. Aşadar, cînd vorbim despre cultura noastră în perimetrul universal trebuie să avem în vedere totdeauna factorii social-politici şi datele istorice, de asemenea, specificul geografic, elemente de care Blaga a ţinut seamă în *Spaţiul mioritic*.
Dublul raport evidenţiat de întrebarea Dvs. poate fi elucidat prin identificarea particularităţilor, ţinînd cont că atitudinea (cota înaltă) estetică a valorii naţionale sporeşte posibilitatea afirmării europene.

V. Numeroase, dar trebuie acţionat organizat prin instituţii de cultură, uniuni de creaţie, dar cu mari şanse prin contacte directe, care facilitează o mai bună cunoaştere, sporind implicit receptivitatea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ECOURI CONTEMPORANE DE PE ALTE MERIDIANE*

Giulio Carlo ARGAN «...pentru a studia în detaliu arta populară românească»

România este astăzi o țară capabilă nu numai să primească și să asimileze, dar să și ia în domeniul culturii poziții foarte avansate.

Aceste lucruri le-am spus și Președintelui Ceaușescu cînd a primit delegația noastră și am subliniat faptul că acum, după zece ani de la prima mea vizită în România, am găsit-o mult progresată pe calea unei funcționalități politice, sociale și culturale de talie europeană și mondială.

Problema artei populare poate fi studiată sistematic doar în România, unde există nu numai un mare muzeu ca Muzeul satului, ci un întreg sistem de muzee de artă populară, paisprezece sau cincisprezece, care garantează păstrarea materialului documentar ușor perisabil. Aceste muzee, avînd un nucleu central, se coordonează mai bine și furnizează o documentare care e legată de arta populară,

---

* *Cunoașterea prin literatură* nu este numai o faimoasă deviză U.N.E.S.C.O. sub semnul căreia apar numeroase colecții de cărți și reviste, menite să facă cunoscute prin intermediul limbilor de circulație internațională operele reprezentative ale popoarelor lumii, ci și o practică milenară, verificată și perpetuată, una dintre cele mai profunde și solide căi de înțelegere și pătrundere a unei spiritualități. Limba constituie o barieră, dar prin surmontarea ei se realizează un act de cunoaștere complexă. Traducătorii nu sînt numai cărăușii textelor, ci și cercetătorii structurilor celor mai intime ale scrîturii. Iar dacă multiplicăm experiența singulară a unui traducător cu cifra care indică numărul total al unor titluri românești tălmăcite peste hotare într-un singur an, dimensiunile actului de cunoaștere în lume a literaturii române în ziua de azi, devin impresionante. În 1981 au apărut, în douăzeci de țări, 70 de titluri din literatura română. În 1982 s-au înregistrat iarăși peste 50 de titluri de volume de autor și antologii de poezie, teatru, proză, în numeroase țări și limbi : spaniolă, germană, franceză, rusă, poloneză, bulgară, chineză, maghiară, italiană, armeană, gruzină, macedoneană, sîrbă, greacă, cehă, engleză.

De-a lungul anilor am avut ocazia să viu în contact, ca redactor radiofonic, cu oameni de cultură străini implicați în procesul vast și de lungă durată al difuzării literaturii noastre clasice și contemporane. Declarațiile lor poartă, dincolo de caracterul amabil și ocazional, pecetea unei adînci seriozități și a conștiinței răspunderii față de actul cultural. Am ales cîteva asemenea mărturisiri sau profesiuni de credință difuzate de-a lungul mai multor ani și acoperind geografic spațiul european. Date independent, și de oameni care nu se cunosc între ei, ele alcătuiesc totuși un mozaic armonios de impresii și izbutesc să schițeze, prin simplă alăturare, imaginea difuzării și afirmării spiritualității românești în circuitul valorilor universale.

Cunoscutul om de cultură *Giulio Carlo Argan* ne-a vizitat în mai multe rînduri țara. În 1978 se afla pentru a doua oară la București, în calitate de primar al orașului Roma. Din interviul realizat atunci de Carmen Cotulbea am reținut un fragment referitor la muzeele românești.

Samuel Domokos, profesor al Universitatea din Budapesta, a îngrijit numeroase volume de literatură română clasică apărute la editura Europa. Declarația sa ne-a fost pusă la dispoziție de Radiodifuziunea ungară în aprilie 1982.

Dr. *Klaus Heitmann* a vorbit în românește la postul nostru de radio. Am transcris de pe banda de magnetofon cuvintele sale, rostite în decembrie 1980.

Eva Strebingerova, a făcut studii de romanistică la Praga. Și-a ales limba română din interes pur lingvistic, dar după terminarea facultății și-a dedicat toate forțele traducerilor din literatura română. Ne-a vizitat de mai multe ori țara, ultima oară în noiembrie 1982. Textul care urmează a fost redactat direct în limba română.

Interviul cu scriitorul grec *Kostas Valetas* a fost realizat de regretata traducătoare Polixenia Karambi și difuzat în luna aprilie a anului 1981.

Victoria DIMITRIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de arta țărănească din România. Și cum aici este unicul loc unde e conservată această artă, avem posibilitatea să abordăm problema teoretică generală a artei rurale, țărănești.

Iată de ce spuneam că aș fi fericit să pot veni pentru șase luni sau un an spre a studia în detaliu arta populară românească, mai ales în anumite aspecte ale sale cum ar fi împletitura gardurilor, ceramica, arhitectura și modalitățile de a face arhitectură, formele casei, formele obiectelor în interiorul casei, țesăturile. Cred că aș ajunge la descoperirea unei fenomenologii artistice cu totul necunoscute și care nu e numai românească, dar care numai în România este conservată. Am găsit muzee extrem de bine întreținute, semn al unei politici luminate și deschise pentru protejarea acestui patrimoniu de acum unic în lume.

Samuel DOMOKOS : «... **o admirabilă dezvoltare**»

Trebuie să spun că literatura română contemporană cunoaște o admirabilă dezvoltare. Începînd din anul 1965 mulți prozatori și poeți de mare talent au intrat în arenă. Poeți ca Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, aș putea continua enumerarea dar mă opresc la aceste nume care și-au făurit un blazon de aur, au apărut și în Ungaria pe coperțile unor volume de versuri alese. Tot astfel s-au petrecut lucrurile și cu prozatorii români. S-au ivit numeroși scriitori foarte talentați care au fost remarcați și de editura Europa și ca urmare au fost traduși în mare număr. Cea mai recentă apariție este Galeria cu viță sălbatecă, *de Constantin Țoiu.*

Interesul cititorului ungur față de literatura română se datorează faptului că problematica poeziei românești contemporane corespunde preocupărilor și sensibilității sale. În al doilea rînd, «cunoașterea prin literatură» e înlesnită de faptul că cititorul ungur dispune de numeroase traduceri din proza română clasică, astfel încît proza contemporană îi completează imaginea asupra universului românesc.

Marii prozatori, ca de pildă regretatul Marin Preda, au apărut la editura Europa cu mai multe volume și aproape că nu există scriitor român contemporan din a cărui operă să nu fi fost pus la dispoziția cititorului ungur un bogat material de lectură.

Klaus HEITMANN : «... **interesul pentru actualitatea românească**»

Avem la Heidelberg în cadrul seminarului de romanistică și o secție de limba și literatura română. La aproape toate Universitățile vestgermane există acum, ca și la noi, lectorate de limba română.

Am căutat să facem din lectoratul nostru un centru de întîlnire cu literatura română actuală. De mai mulți ani, în fiecare semestru, se țin cursuri despre actualitatea literară din România, care au avut mult ecou între studenții noștri și din care am profitat și eu. Am organizat, chiar întîlniri cu autorii unora dintre cărțile analizate. Astfel au vorbit în seminarul de romanistică de la Heidelberg, scriitori, critici și istorici literari ca Marin Sorescu, Ștefan Bănulescu, Ion Negoițescu, Romul Munteanu, Mircea Dinescu, Nicolae Breban, Gheorghe Pituț și alții.

Printre lecturile mele din ultimii ani se numără — mă limitez numai la unele citindu-le de-a valma, Galeria cu viță sălbatecă, *de Constantin Țoiu,* Vînătoarea regală *de D. R. Popescu și* Cartea milionarului *a lui Ștefan Bănulescu, a cărui proză mă fascinează demult. O predilecție a mea merge spre literatura fantastică sau cel puțin să zicem ireală, bazată pe fonduri mitice, spre o proză narativă situată în vagul timpului și al spațiului, trezind în cititor acea «rêverie de l'espace» de care vorbește Bachelard.*

În aceeași ordine de idei îmi amintesc și de regretatul A. Baconsky, autorul Echinoxului nebunilor. *Să nu-l uit pe Mircea Eliade care are unele nuvele,* La țigănci *și altele, de care, cum să spun, nu mă mai pot desprinde. Îmi place dealtfel să citesc și lucrări românești cu totul în afară de literatură, mai ales, studii privitoare la istoria antică, la așezările grecești din Pontus Euxinus, cu Dacia*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

română, ş.a.m.d. Se îmbină deci la mine interesul pentru actualitatea românească cu acela pentru o epocă din cele mai vechi ale culturii care a înflorit mereu în această regiune din sud-estul Europei.

Eva STREBINGEROVA : «...în operele scriitorilor români»

M-au întrebat adeseori prietenii din Cehoslovacia şi din România ce criterii de selecţie am pentru volumele româneşti pe care le-am tradus. Căci trebuie să vă mărturisesc, traduc de 25 de ani. Raftul din bibliotecă pe care l-am rezervat acestei activităţi este aproape plin — peste 20 de volume apărute, zeci şi zeci de emisiuni la radio, medalioane literare, piese de teatru, mai ales din perioada contemporană, jucate la Radio şi Televiziune la Praga — şi acum îmi dau seama că trebuie să pun ordine în cel mai important raft al bibliotecii. Dar, vedeţi, că nu prea am timp. Şi nu prea am timp pentru că traduc. Nu apuc să termin o lucrare şi o alta mă ispiteşte şi mă cheamă şi îmi ocupă gîndurile. Poate data viitoare...

Şi dacă va trebui totuşi să răspund la întrebarea prietenilor mei, să vedem : un prim criteriu de selecţie a fost cred restrîngerea ariei de cuprindere a literaturii române la perioada contemporană. Cred că am căutat instinctiv în operele scriitorilor români de astăzi răspunsul la problemele cele mai acute ale vieţii noastre. Desigur, din perioada contemporană m-am îndreptat înainte de toate spre personalităţile de prim rang : Tudor Arghezi, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Mircea Eliade.

Am condensat opera lui Arghezi într-o antologie esenţială, din punctul meu de vedere ; din Geo Bogza am tradus Ţara de piatră *şi* Cartea Oltului, *şi din Zaharia Stancu :* Şatra, Ce mult te-am iubit, *şi* Pădurea nebună.

Ciclurile de poeme din Lucian Blaga şi alţi poeţi de seamă care au apărut în emisiunile radiofonice, îşi aşteaptă clipa prielnică pentru a fi încorporate în volume. Am simţit nevoia, îmi dau seama acuma, de a avea o viziune cît mai completă a literaturii române, de a putea traduce lucrările reprezentative din cît mai multe genuri importante : poezia, proza, teatrul, literatura pentru copii, eseul.

Din generaţia nouă a poeţilor români am tradus integral cele 11 Elegii *ale lui Nichita Stănescu. Am realizat, de asemenea, o selecţie din Virgil Teodorescu. Pentru emisiunile radiofonice şi pentru revista* Secolul XX *de la noi am tradus ciluri compacte de versuri din toţi poeţii care s-au afirmat în ultimele două decenii. Şi aceste medalioane lirice îşi aşteaptă locul în viitoare volume*

Kostas VALETAS : «...a doua mea patrie»

Pot spune că România este a doua mea patrie, pentru că mă simt foarte bine ori de cîte ori vin aici. Întîlnesc o atmosferă extrem de prietenoasă, oamenii sînt calzi, ospitalieri, îmi dau sentimentul că mă aflu în locuri foarte apropiate de sufletul meu. S-au împlinit şase ani de cînd lucrez foarte intens pentru dezvoltarea relaţiilor dintre ţările balcanice şi mai cu seamă pentru relaţiile culturale şi spirituale dintre Grecia şi România. Am tradus, în colaborare cu cunoscători ai limbii române, poezii, nuvele, ca de pildă, fragmente din opera lui Marin Preda şi a multor poeţi. Aproape în fiecare număr al revistei pe care o scot şi care este dedicată literaturii balcanice, dar şi al revistei unde sînt redactor-şef şi care este intitulată Literele Eolice, *public materiale în legătură cu România. De pildă, de curînd am publicat un amplu articol în memoria neuitatului scriitor Alexandru Philippide. Am publicat studii despre Cartojan, Papacostea, Romul Munteanu etc. Recent am tipărit în revista* Emos *două piese de teatru, inedite, care au fost scrise în secolul al XVII-lea, probabil de către fanariotul Alexandru Kalafoglu şi descriu în mod satiric viaţa Bucureştiului din respectiva epocă. Aceste lucrări le-am găsit în secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei din Bucureşti şi sînt intitulate, una :* Felul de viaţă din Valahia *şi a doua,* Generalul Ghica. *Consider că ele reprezintă un interes extraordinar din punct de vedere al cunoaşterii vieţii din respectiva epocă, a obiceiurilor, a moravurilor, prezintă şi un interes politic, dar mai cu seamă pentru că au fost scrise într-o perioadă atît de veche, cînd nu exista instituţional nici teatrul grec nici român, deci în jurul anului 1790. Relaţiile dintre Grecia şi România pot şi trebuie să se dezvolte şi mai mult încă. În ceea ce mă priveşte, fac tot ce pot în acest sens.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OGLINZI PARALELE

I. L. CARAGIALE ŞI EDGAR ALLAN POE

Mircea ZACIU

«Cu cît publicul este mai inteligent, cu atît se impun mai mult desluşirile asupra unei opere de artă ; şi cu cît o operă de artă este mai perfectă, şi ca putere de concepţie, şi ca limpezime de execuţie, cu atît cere mai multe desluşiri.»

I. L. Caragiale

1. În aparenţă, apropierea acestor doi scriitori poate să apară extravagantă, atît sînt ei de diferiţi în substanţa şi în expresia artei lor. Ce relaţie s-ar putea stabili între lumea dunăreană a unuia, truculentă, explodînd de o vitalitate agresivă, şi umanitatea exsanguă a celuilalt, continuu hărţuită de spaime, coşmare, terori maladive ? Între o realitate coerentă, perfect detabilă-localizabilă, şi indeterminarea celeilalte, dezagregată pînă la halucinaţie sau macabru ? Şi totuşi, de mai multă vreme exegeza caragialeană a scos la iveală nivele de profunzime ale operei, aparţinînd unei viziuni abisale neliniştitoare. După cum geniul lui E. A. Poe nu se rezumă la dezechilibru, nu e numai *«floarea tenebroasă, marele crin nocturn între degetele Morţii»* [1], dar şi speculaţie lucidă, străduinţă de a dezlega raţional enigmele ; Caragiale a scris şi *Două loturi, La hanul lui Mînjoală, La conac, O făclie de Paşte, Inspecţiune* şi alte opere misterioare ; Poe excelează în egală măsură în aşa-numitele «ratiocination tales» sau «cryptogram story». Interesul junimist pare să încline în primul rînd spre fantasticul lucid al autorului *Corbului*, cu pandantul său explicativ, autohermeneutic din *Geneza unui poem*. Încă din 1867, în studiul *O cercetare critică...*, Maiorescu studia *«normele de individuaţie»* ale poeziei lirice raportîndu-se de mai multe ori la Poe, descoperit prin intermediul lui Baudelaire [2]. Nu credem însă în contactul lui I. L. Caragiale cu opera lui Poe printr-un stimul maiorescian. Disponibilitatea sa de lectură era ea însăşi extrem de diversă, iar mediile literare extra-junimiste (în primul rînd boema «decadentă») vehiculau şi ele numele autorului *Istorillor extraordinare :* Macedonski traduce *Metzengerstein* (în 1887, în *Revista independentă) ;* colaboratorii săi tineri dau în *Literatorul* tălmăciri ale unor poeme. Eminescu traduce *Morella* (1876, în *Curierul de Iaşi), iar,* în anii colaborării sale la *Timpul,* Caragiale — *Sistema doctorului Catran şi a Profesorului Pană* şi *O întîmplare la Ierusalim* (ambele în 1878, în pagina ziarului bucureştean), încît cei doi mari confraţi se înscriu printre primii

[1] Julien Green, *Journal, I, Paris, Plon, p. 406.*

[2] Cf. Vladimir Streinu, *Edgar Poe şi scriitorii români,* în *Revista fundaţiilor regale,* II, 1935, nr. 6, p. 620 ş.u. ; Idem, *Titu Maiorescu şi Edgar Poe,* în *Clasicii noştri,* Bucureşti, Ed. Casa şcoalelor, 1943, p. 99 ş.u. ; Idem, *Poemele lui Edgar Poe în românește,* în *Studii de critică literară,* I, Bucureşti, Ed. [illegible] literatură, 1968, p. 351 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

propagatori, la noi, ai scriitorului american, însoțiți de numeroși anonimi sau colportori de ocazie[3]. Peste două decenii, Caragiale publică alte două versiuni «după *Edgar Poe*» : *O balercă de Amontillado* și *Masca* (1898)[4] unde tenebrosul, mascarada, thanaticul fuzionează cu sadismul crîncen și specularea «efectului», într-o compoziție strînsă, ironic glacială[5]. S-au putut trage de aici două poziții critice extreme : una susține, pentru a explica straneitatea (inclusiv cruzimea) din nuvele ca *Hanul lui Mânjoală* sau chiar *O făclie de Paște*, reminiscențe poești[6] ; cealaltă, văzînd în opțunile caragialiene un simplu accident, neagă, prin cuvîntul autorizat al lui Zarifopol, orice filiație[7], sau o vede sensibil modificată[8]. E totuși greu de crezut că interesul marelui scriitor pentru povestirile poești era întîmplător și că el a rămas fără consecințe. Nu e vorba, desigur, de a depista influențe sau ecouri directe, dar de a găsi acele nuclee analogice din care însăși lectura caragialeană ar putea dobîndi, prin ricoșeu, noi deslușiri. Pentru aceasta, nu ne vom opri în cele ce urmează la nuvelele pomenite deja, asupra cărora s-a glosat îndeajuns și unde elementul enigmatic, misterios, absurd ori feroce este mai mult sau mai puțin manifest. Încercarea noastră vizează un text mult mai dificil prin chiar absența la prima vedere a tuturor acestor componente, dacă nu cumva ele sînt ocultate de limpezimea fascinantă a nivelului de suprafață. E vorba anume de comedia *O scrisoare pierdută* a cărei raportare la Edgar Poe poate să pară cel puțin insolită, dacă nu de-a dreptul «scandaloasă».

2. Considerată unanim drept o capodoperă a dramaturgiei lui I. L. Caragiale, piesa de la 1884 n-a fost totuși scutită de cîteva tentative de a-i știrbi valoarea, fie prin acuzația fantezistă a plagiatului (Caion)[9], fie prin denunțarea unor surse, modele, influențe din Sardou, Scribe, Labiche, Augier[10], chiar Ibsen[11].

---

[3] «*Numai prin ei* [Caragiale, n.n.] *un adevărat scriitor român venea în atingere cu literatura americanului*», remarca Paul Zarifopol (I.L. Caragiale, *Opere*, II, 1931, Note și variante, p. 640), omițîndu-l însă pe Eminescu ! G. Călinescu vedea în apropierea marelui poet de opera lui Poe o «inspirație» maioresciană. De altă parte, crede că traducerea primitivă a nuvelei *Morella* ar aparține Veronicăi Micle, «*probabil revăzută sau din nou alcătuită de el*». (*Opera lui M. Eminescu*, în *Opere*, XII, 1969, p. 443—444).

[4] *Masca* mai fusese tradusă în 1885, în revista ilustrată *Tezaurul familiei* (Cf. Zarifopol. *loc cit.*, care nu-și mai amintește dacă versiunea era iscălită).

[5] Și pe care Caragiale o concentrează încă, suprimînd și operînd noi sinapse acolo unde versiunea lui Baudelaire i s-a părut prea discursivă (Cf. Vladimir Streinu, *art. cit.*, din *R.F.R.*, unde sînt marcate deosebirile).

[6] Încă din 1902, în raportul prin care propunea Academiei premierea *Momentelor*, D. C. *Ollănescu scria* : «Partea fantastică din *Hanul lui Mânjoală* pare, împreună cu părțile descriptive atît de cu măiestrie întocmite, o îndepărtată resfrîngere a umbrelor lugubre din poveștile lui Edgar Poe». (*Analele Acad. Rom.*, Seria II, Tom. XXIV, 1901—1902, Partea administrativă și dezbaterile, p. 375) ; la rîndul său, Pompiliu Constantinescu sublinia, mult mai tîrziu, preferința lui Caragiale «pentru fantasticul lucid, spre „visul exact" al lui Edgar Poe, din care traduce» (*Scrieri*, II, p. 176) ; iar pentru un comentator străin, «It is not surprising that the author of *O făclie de Paște* should have been interested by the author of *The Pit and the Pendulum*». (Eric D. Tappe, *Ion Luca Caragiale*, Twayne Publ. New-York, 1974, p. 83).

[7] Afirmația lui Ollănescu, din raportul de premiere, i se pare lui Zarifopol, «o ciudată neatenție din partea ilustrului referent». (*Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, I. 1930, p. XXXVII).

[8] Pentru G. Călinescu, în *Hanul lui Mânjoală*, «Edgar Poe e adus la proporțiile moderate ale superstiției». (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 441).

[9] Caion, „*Rabagas*" și „*Scrisoarea pierdută*". *Studiu critic*, în *Forța morală*, nr. 11. 1902.

[10] Pompiliu Eliade, spre pildă : «Il y a du Scribe, du Labiche, il y a de l'Augier même là-dedans...» (*Causeries littéraires*, III, 1903 p. 35) ; T. Scarlat apropie *Scrisoarea*... de *La Camaraderie* a lui Labiche (*O traducere necunoscută a lui I. L. Caragiale*, în *Universul literar*, 1939, nr. 19), idee respinsă de Șerban Cioculescu în *Viața lui I. L. Caragiale*. Cf. și Șt. Cazimir, *Caragiale, Universul comic*, 1969, cap. *Tradiții și influențe*, care aduce pertinente clarificări.

[11] I. M. Sadoveanu, *Citind și recitind pe Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6, 1962, p. 60, apropie opera de *Liga tineretului* a lui Ibsen, remarcînd «o deosebită asemănare, ca material», dar și «superioritatea dramaturgului român în minuirea acțiuni».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în cazul celui din urmă vorbindu-se însă și de o pură coincidență [12]. Evident, nu asemenea capcane sursologice interesează acum. Am schițat doar un scurt inventar al trimiterilor din lunga carieră critică a *Scrisorii pierdute*, pentru a releva faptul că numele lui Poe nu apare decît tîrziu și cu totul accidental, chiar dacă apropierea e categorică : în prefața la *Scrieri alese* (1969), Zoe Dumitrescu-Bușulenga amintește, între alte opere ale americanului, *Scrisoarea furată*, *«din care s-a inspirat poate Caragiale în „Scrisoarea pierdută"»* (p. XIV). Reluînd ideea, o facem în alt înțeles — căci sugestia unei *«inspirații»* e greu de susținut și, dealtfel, nu ne interesează în ceea ce intenționăm. Dimpotrivă, raportată la o creație similară — individualitatea lui Caragiale nu numai că sporește substanțial, dar poate fi și degajată din interpretarea exclusiv sociologică prin prisma căreia, devenită simplu clișeu, ne-am obișnuit să-i citim un text celebru. Este oare posibilă și o altă lectură, polisemică, a *Scrisorii pierdute* ?

Să începem printr-o incursiune în textul uneia din *Istoriile extraordinare* ale lui Edgar Poe. Ea se intitulează *The purloined Letter* [13] și poate fi rezumată astfel : o scrisoare a Ducelui de S. către Regină e subtilizată din budoarul regesc de către intrigantul Ministru D., sub ochii Doamnei chiar, pusă în imposibilitate de a reacționa, de față fiind monarhul-soț. Dar cunoscînd făptașul, Regina încredințează degrabă Prefectului poliției pariziene sarcina delicată și presantă de a recupera cu orice preț primejdiosul document. Ministrul D., *«iscusit și îndrăzneț»*, urmărea țeluri politice precise și încerca acum să le smulgă Reginei prin șantaj. Toate eforturile lui Monsieur G., prefectul poliției (descinderi, percheziții, înscenarea unui atac nocturn asupra Ministrului, cînd așa-zișii «hoți» îl scotocesc pînă la piele) dau greș : scrisoarea e de negăsit. Căutînd o soluție, Prefectul povestește *«afacerea nespus de ciudată»* detectivului amator Dupin (personaj familiar în unele proze poești), care *deduce* că eroarea poliției vine din modul ei rutinier, convențional de a bănui și a acționa. Misterul ar fi dimportivă, *«prea la mintea omului»* ; făptașul optase pentru *«simplitatea»* derutantă a ascunzătorii, nu pentru una *«recherchée»*. Avînd descrierea exactă a misivei, Dupin îl vizitează pe Ministru sub un pretext oarecare și identifică de îndată scrisoarea : plicul fusese întors pe dos, purta acum, în locul sigiliului ducelui de S., pecetea (dar și adresa) Ministrului și zăcea, ca un obiect fără importanță, aruncat într-o mapă ponosită de carton. La a doua vizită, printr-un subterfugiu, Dupin înlocuiește plicul cu un simulacru confecționat ad-hoc, restituind scrisoarea autentică celei căreia îi aparținea.

Dincolo de expunerea foarte diferită a episoadelor, cît și a altor deosebiri tranșante, textul poesc conține însă, esențial, situația dramatică din *O scrisoare pierdută* : un răvaș compromițător pentru un înalt personaj feminin, ajuns în mîna unui arivist abil, devine arma unui șantaj politic ; Polițaiul caută zadarnic

---

[12] Alexandru George, *Coincidențe*, în *La sfîrșitul lecturii*, 1973 ; actul IV din *Un dușman al poporului*, «prin atmosfera generală și prin prezența în ambele a unui „cetățean turmentat"».

[13] *The purloined Letter* a apărut întîi în almanahul *The Gift : A. Christmas, New-Year's and Bookday Present*, în 1845. În același an, și tot la New-York, Edgar Poe o inserează în volumul *Tales*. Ea face parte din grupul «prozelor deductive». Baudelaire o traduce sub titlul *La Lettre volée* în primul set de *Histoires extraordinaires*, din 1856. O primă (?) tălmăcire românească, fireşte după intermediarul francez, apare la 1898 sau 1899, semnată cu inițialele St. P., sub titlul *Scrisoarea furată*, în colecția „Biblioteca de popularizare pentru literatură, știință, artă" nr. 30, Craiova, Institutul de editură Ralian și Ignat Samitca. Volumul mai cuprinde : *Ruina casei Usher*, *Pisica neagră*, *Portretul oval* ș.a. În aceeași colecție (sub nr. 19) apăruseră anterior *Nuvele extraordinare*, probabil cu alt conținut. Nepurtînd indicația anului apariției broșurile sînt greu de datat. Exemplarul consultat de noi la B.C.U. Cluj-Napoca, provenind din biblioteca Vasculescu, poartă sub iscălitura cumpărătorului de odinioară mențiunea : 1899. La acea dată Caragiale tradusese alte povestiri din Poe, iar *Scrisoarea pierdută* își urma, de 14—15 ani, drumul triumfal. Desigur, scriitorul putea să cunoască mai de mult versiunea Baudelaire, folosită pentru propriile-i tălmăciri. Nu vom avansa însă ideea unei «influențe». Ceea ce ne interesează e conjuncția a două opere clasice, capabile să se «răsfrîngă» una în cealaltă, ca în oglinzi paralele. Folosim, în cele ce urmează, traducerea lui Ion Vinea, *Scrisoarea furată*, în *Scrieri alese*, București, E. l. u., 1969, p. 395—411, după care dăm toate citatele.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

documentul [14] care se va întoarce totuși, în urma unei peripeții («întîmplarea» la Caragiale, «iscusința deductivă» la Poe) în mîinile adresantei, distrugînd calculele politicianului intrigant. În ambele opere, scrisoarea pierdută/furată declanșează o criză, spre a cărei rezolvare (fericită) evoluează toate acțiunile întreprinse de personaje. Sau, pentru a circumscrie mai apropiat nucleele analoage, ele rezultă astfel din chiar textul lui Poe :

1. *«Documentul acesta dă celui care îl deține o anumită putere într-un anumit cerc, în care această putere are un preț nemaipomenit».*

2. *«Dacă documentul acesta este arătat unei a treia persoane, al cărei nume nu-l voi rosti* [Regele, n.n.] *din clipa aceea intră în joc onoarea unui personaj de rangul cel mai înalt* [Regina, n.n.]. *Iar deținătorul documentului capătă prin acest fapt o autoritate mare asupra ilustrului personaj, a cărui onoare și liniște sînt astfel primejduite».*

3. *«Hoțul știe că păgubașul își cunoaște hoțul»* [...] *«Păgubașul e tot mai încredințat că trebuie să-și redobîndească scrisoarea».*

4. *«Nu întrebuințarea, ci stăpînirea ei* [a scrisorii, n.n.] *e aceea care dă puterea. Puterea se duce odată cu întrebuințarea».*

5. (Recuperînd scrisoarea, Înalta Doamnă) *«e aceea care îl are* [pe hoț, n.n.] *în mîinile ei, deoarece el neștiind că nu mai e posesorul scrisorii, va continua s-o amenințe ca și cum ar fi încă. Astfel își va nimici el însuși fără greș dintr-o singură lovitură cariera politică. Căderea lui va fi tot atît de neașteptată pe cît de ridicolă».*

Se vor observa acum și deosebirile semnificative, ținînd mai ales de coeficientul ridicat acordat întîmplării (hazardului) de Caragiale, față de strictul determinism al rațiunii celei mai severe, la Poe. Zoe pierde din neatenție scrisoarea, găsită întîmplător de Cetățean, căruia Cațavencu i-o fură tot prin jocul neașteptat al întîmlpării, aceeași care va prezida și la recuperarea ei, de la Cațavencu la Cetățean, ca să fie restituită în final *«adrisantei»*. În *The purloined Letter*, Regina «pierde» și ea scrisoarea, prin faptul că, surprinsă de Rege, o abandonează pe o măsuță, simulînd detașarea de un obiect străin, inutil, sau care nu i-ar aparține. Ministrul realizează dintr-o ochire situația ambiguă și fură scrisoarea, înlocuind-o cu un plic similar, anodin, mizînd pe faptul că Regina nu putea interveni fără riscul de a-și trăda secretul. Dupin folosește aceeași stratagemă deductiv-logică pentru a «fura» scrisoarea din casa Ministrului, înlocuind-o cu alta, identică, dar conținînd, în locul textului compromițător, un citat ironic din Crébillon. «Furtul» scrisorii se repetă așadar simetric, de fiecare dată printr-un calcul aparent fără greș, încît nici unul dintre făptași nu poate fi sancționat altfel decît prin aplicarea împotriva sa a propriei ambuscade ; scrisoarea furată e «furată» de la cel ce a furat-o așa încît celălalt să nu poată protesta. În ambele opere compoziția ține seama de această tehnică a *strategiilor combinatorii*.

Întreaga tensiune a povestirii poești e orientată de o parte către deposedarea (dezarmarea) celuilalt, de alta — spre deducția logică cea mai simplă a ascunzătorii și recuperării scrisorii. Tensiunea «dezarmării», la Caragiale, scade un moment prin descoperirea poliței falsificate de Cațavencu, dar imediat e dublată de panica repetării pierderii scrisorii (disperatul *«N-o mai am !»* al lui Cațavencu, în actul IV), tocmai cînd primejdiosul adversar fusese practic anihilat ; și cu perspectiva, alarmantă, a unui nou șantaj, neprevăzut. Totodată, la Caragiale repetiția simetrică primește un nivel suplimentar prin accidentul depeșei de la Centru, care anunță numele candidatului oficial impus. Apariția lui Dandanache și relatarea sa astuțios-candidă asupra propriei experiențe cu o scrisoare «pierdută» / furată, introduce o dimensiune simbolică, a unei ironii transcendente. Asupra semnificației compoziționale a «repetiției», vom reveni însă.

Deocamdată, menținîndu-ne la lectura prozei lui Edgar Poe, remarcăm și aici două nivele (anecdotic și simbolic), dar «scena primitivă [15]» (din budoarul

[14] Pristanda arată că el și *«băieții»*, l-au *«umflat»* pe Cațavencu, apoi acasă la el : *«Am căutat prin toate colțișoarele, am ridicat dușamelele, am destupat urloaiele sobii, am scobit crăpăturile zidului : peste putință să dau de scrisoare».* (II, 3).

[15] Folosim aici interpretarea dată de Jacques Lacan în *Le Séminaire sur „La Lettre volée"*, în *Ecrits*, I, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 19—75.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Reginei) ne este relatată indirect, prin narațiunea Prefectului de poliție, iar «rezolvarea» (depistarea și recuperarea scrisorii), dintr-o relatare secundară, a lui Dupin către Narator. Ceea ce la Caragiale — fiind vorba de o operă dramatică — e acțiune directă, frapantă prin mișcarea accelerată a personajelor prinse în angrenajul repetitiv, rămîne la Poe concentrat în cele două epizoade narative (prefectul—Dupin—Naratorul; Dupin—Naratorul) exprimînd registrele succesive, al «exactității» și al «adevărului», redate prin cîteva filtre subiective și dezvăluind progresiv o intersubiectivitate. Echivocitatea acesteia provine — în povestirea lui Poe — în mare măsură din caracterul și conținutul scrisorii disputate. Dacă la Caragiale știm de la început că e vorba despre *«o scrisoare de amor, în toată regula»* (I, 4), iar conținutul ei ne este integral citat de Trahanache (în dialogul cu Tipătescu, aceeași scenă), la Edgar Poe nu aflăm pînă la urmă nimic despre mesajul comunicat. Însăși identitatea emitentului e «dedusă» abia din descifrarea, de către Dupin, a sigiliului ducelui de S. pe plicul recuperat din casa Ministrului. Scrisoarea e calificată o singură dată prin epitetul «odd», pe care Baudelaire îl traduce «aproximativ» (spune Lacan) cu *«bizarre»*. E vorba deci despre un text neobișnuit, misterior, despre care știm doar că o pune pe Regină într-o gravă primejdie [16]. Ambiguitatea permite astfel creșterea «suspense»-ului, lăsînd liberă supoziția că nu doar onoarea, ci chiar viața eroinei e în joc. Fără a dezvălui nici Naratorului ce cuprindea la urma-urmelor scrisoarea, Dupin scapă doar aluzia la teribila amenințare din care fusese salvată Regina. Scrisoarea are aici o funcție premonitorie, avertizatoare asupra unui deznodămînt funest, deocamdată suspendat prin abilitatea raționii, dar putîndu-se oricînd repeta. Scena poescă angajează apoi personaje familiare tragediei clasice (Regina, Regele, Ministrul — virtual uzurpator) și e pătrunsă de frisonul morții. Scena caragialeană e, dimpotrivă, doar una parodică, unde notabilități dintr-un tîrg de provincie mimează gravitatea de gestin a arhetipurilor. Pe tiparele mitului, scriitorul român construiește o mitologie grotească, a unei lumi prin excelență mimetice și prin urmare ridiculă. Însăși citirea textului scrisorii îi denunță caracterul parodic. Comicul e aici un tragic desfigurat prin trivializare [17].

3. În economia ambelor opere, *scrisoarea* joacă rolul determinant. Titlul însuși al povestirii/comediei o indică. Ea este, pentru J. Lacan, în analiza narațiunii poești, *«semnificantul pur»* și *«le véritable sujet du conte»* [18]. La Caragiale, de asemenea, lucrul a fost în mai multe rînduri remarcat: *«această scrisoare agită o lume întreagă de personagii și toți ajung de unde au plecat»*, nota încă din 1924 Scarlat Struțeanu [19]. Peripeția dramatică nici n-ar fi, pentru același critic, decît *«călătoria»* acestei scrisori *«din buzunarul unuia într-al altuia»*, provocînd *«zbuciumul gratuit al tuturor personagiilor în prezență. Scrisoarea, care scapă mereu, cînd crezi că s-a găsit, călătorește mereu de-a lungul celor patru acte, stîrnind în drumul ei întîmplări din ce în ce mai neașteptate în aparență, dar cu desăvîrșire motivate în desfășurarea lor»* [20]. Pompiliu Constantinescu duce mai departe raționamentul, considerînd scrisoarea *«un personagiu, un obiect animat, un simbol...»* [21] În această calitate, ea înoadă conflictele, decide alianțe și rupturi, apare și dispare

[16] Comentînd acest detaliu, Lacan formulează cîteva ipoteze: «Lettre d'amour ou lettre de conspiration, lettre délatrice ou lettre d'instruction, lettre sommatoire ou lettre de détresse, nous n'en pouvons soutenir qu'une chose, c'est que la Reine ne saurait la porter à la connaissance de son seigner et maître». *(Op. cit.*, p. 38).

[17] E interesant de reținut remarca critică a lui Pompiliu Eliade cu privire la o actriță care, interpretînd la 1903 rolul Zoei, imita jocul unor tragediene la modă: «Jouer Caragiale et pousser les choses au tragique !... Vouloir imiter Mme Sarah Bernhard et la Duse dans le rôle de Mme Trahanaké... peut-on figurer quelque chose de plus comique ?» *(Causeries...*, III, p. 35) Dar nu cumva tocmai intuiția actriței era cea bună, implicînd parodicul ?

[18] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 40.

[19] Scarlat Struțeanu, *Încercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale*, București, 1924, p. 40 (Studiul a fost, ulterior, de mai multe ori «expropriat» tacit de unii comentatori mai recenți).

[20]. Idem. *Ibid.*, p. 39

[21] Pompiliu Constantinescu, *I. L. Caragiale*, în *Figuri literare*, București, Editura Vremea, 1938, p. 28

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din scenă ca un protagonist neobosit, antrenîndu-i pe toți în dinamica sa. Mișcarea de du-te vino, de la unul la altul, a scrisorii, înscrie un *«traiect circular»* [22] și conferă compoziției ingeniozitatea exactă a unui *«mecanism sau a unui joc combinatoriu»*; tehnica caragialeană e *«de o precizie de ceasornic»* (Pompiliu Constantinescu); în povestirea lui Poe *«tout se déroule comme dans une horloge»*. (J. Lacan); *«neobișnuitul»* caragialean are *«savoarea unui joc intelectual»* (Silvian Iosifescu) [23], *«impresia de joc mecanic»* (B. Elvin) [24]. Dealtfel, înscrierea acțiunii în circumferința cercului nu e proprie, la Caragiale, doar *Scrisorii pierdute*. Ea e regăsibilă și în *O noapte furtunoasă*, și în *D-ale carnavalului* [25] sau în unele proze, cum ar fi *Două loturi*, al cărei *«final circular simbolic»* a fost nu de mult analizat de Ion Vartic [26]. Procedeul se regăsește și la Edgar Poe. În *The purloined Letter*, arată Lacan, *«deplasarea semnificantului* [=scrisoarea, n.n.] *determină subiecții în actele lor, în destinul lor, în refuzul lor, în orbirea lor, în succesul și în soarta lor»* [27]. Traiectoria deviată a Scrisorii, *ocolul* ei așadar, angajează — la Caragiale — nu numai triunghiul Trahanache—Zoe—Tipătescu și pe Cațavencu, dar, într-o oarecare măsură, pe Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu, întreaga clientelă adversă etc. Cine deține scrisoarea dobîndește un ascendent asupra celorlalți, o certă pricză care sugerează măcar, dacă nu și confirmă, deținerea unei *puteri*. *«Cine o posedă* — scrie Edgar Papu — *se vede dăruit cu o investitură, cu o prea evidentă capacitate de dominație asupra celorlalți. Ea este incontestabil „simbolul puterii"* [28]» (subl. ns.). Afirmația, prea categorică, mi se pare numai în parte adevărată, cerînd o dublă nuanțare: cu privire la ideea de *posesiune* și la conținutul simbolic al scrisorii. Căci dacă putem deduce că atît la Poe, cît și la Caragiale *«subiectul urmează filiera simbolicului»* (Lacan), sau că existența scrisorii situează personajele *«într-un lanț simbolic»* (Idem), natura acestui simbol diferă puternic în cele două creații, și a fost interpretată contradictoriu fie și numai în cazul lui Caragiale. *«Simbol al puterii»* pentru Edgar Papu, scrisoarea e în opinia lui Pompiliu Constantinescu *«un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială»* [29]. Oricum, la ambii critici, conotația e de natură sociologică, în vreme ce Lacan propune, pentru simbolul poesc, una metafizică. Gînditorul francez face însă o distincție semantică de care și deslușirea textului caragialean poate beneficia: cine *posedă*, sau cine *deține* scrisoarea? Opțiunea lacaniană alege al doilea termen, fiindcă — și lucrurile un stau altfel la Caragiale — nici unul dintre «agenții» scrisorii-simbol nu este cu adevărat *posesorul* ei, nici măcar Regina, respectiv Zoe, cu atît mai puțin Ministrul, Dupin/Cațavencu, Cetățeanul. Ei doar o *de-țin*, în sensul originar de a avea «în mînă» (a ține), deci cu o nuanță implicită a tranzitoriului, provizoriul, căreia i se adaugă sugestia arbitrariului: a deține = a ține închis, a reține cu sila, pe nedrept (ceva, pe cineva). Aceasta ar explica de ce nici unul dintre *de-ținători* obiectului ce le-ar conferi, teoretic, o «putere» asupra celorlalți (celuilalt), nu uzează totuși de el. Ministrul ține ascunsă scrisoarea Reginei timp de 18 luni, fără a trece, în pofida unei amenințări virtuale, mai mult sugerate, la fapte. Cațavencu avertizează de mai multe ori asupra deciziei de a

---

[22] Scarlat Struțeanu, *Op. cit.*, p. 40; aceeași idee, la B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, 1967; sau la Valeriu Cristea, care scrie: «Un cerc perfect descrie *scrisoarea pierdută* în piesa cu același titlu, trecînd din mînă în mînă...» *(Satiră și viziune*, în *Alianțe literare*, București, Ed. Cartea românească, 1977, p. 94).

[23] Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, București, Ed. Eminescu, 1972, p. 168, unde raportarea se face însă la Mérimée, autorul fiind de părere că «sînt greu de găsit puncte comune în dimensiunea fantasticului la Poe și Caragiale».

[24] B. Elvin, *Modernitatea...*, v. mai sus.

[25] Circularitatea acestei comedii a fost excepțional exploatată cinematografic de Lucian Pintilie în *De ce trag clopotele, Mitică ?*

[26]. I. Vartic, *Despre ironie sau despre «viceversa»*, în *Modelul și oglinda*, București, Ed. Cartea românească, 1982, p. 28.

[27] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 41.

[28] Edgar Papu, *Perenitatea «scrisorii pierdute»*, în *Din clasicii noștri*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 140.

[29]. Pompiliu Constantinescu, *Op. cit.*, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

face publică scrisoarea, dar nu aceasta e adevărata lui dorință. Nici cînd știe că grupul Trahanache e obligat să depună candidatura indicată de Centru, nu acționează prompt (*«Are scrisoarea, pentru ce nu o publică ?»* se întreabă perplex Tipătescu). Tergiversarea îi costă pe amîndoi : Cațavencu pierde scrisoarea în învălmășeala adunării, Ministrului i-o «fură» Dupin. Singurul care uzează de puterea scrisorii *lui* e Dandanache, însă avem în cazul său o situație ex-centrică, asupra căreia vom reveni. Deocamdată concluzia ce se impune este reticența, dacă nu de-a dreptul teama (superstițioasă) a deținătorului de a face uz de scrisoare, ca și cum, prin aceasta, «puterea» ei s-ar risipi. În realitate, *«simbolul puterii»* este la Caragiale iluzoriu/derizoriu, hrănit mai mult de fantasma *voinței de putere* a celor în cauză, practic nefinalizată. În schimb, personajele (și la Poe, și la Caragiale) sînt puse într-o dependență totală de scrisoare, încît raportul deținerii/posesiunii se inversează pe nesimțite : unii *dețin* (provizoriu) scrisoarea. Ea îi *posedă* pe toți.

(Continuare în numărul viitor)

ANDRÉ GIDE ȘI CAMIL PETRESCU

Monica SPIRIDON

A vorbi de influența lui Gide în literatura noastră interbelică înseamnă mai ales a recunoaște adeziunea tacită a cîtorva dintre romancierii importanți la ceea ce numim curent «spiritul» veacului nostru ; un veac pentru a cărei conștiință culturală *omul care scrie* devine treptat o obsesie centrală. Efortul tenace al unor scriitori români dintre războaie de a se manifesta drept *creatori*, aptitudinea lor de a inventa *forme noi*, care să forțeze literatura să ia act de sine *ca proces*, n-au fost egalate în constanță și intensitate decît, poate, de permanența lor aspirație de a scrie «proustian». După ce a fost considerat exclusiv campionul experiențelor gratuite și al «imoralismului», astăzi Gide ni se impune — la o analiză fără prejudecăți — ca unul dintre primii scriitori europeni profund conștienți că literatura e, înainte de toate, un caz particular al actului de a scrie.

Ca și personajul său-romancier Edouard, sau ca naratorul din *Paludes*, Gide încerca să demonstreze că, în literatură, sensul unui context nu este *dat*, ci doar *succesiv* față de efortul creator de formă. *«Dacă nu reușesc să scriu această carte, înseamnă că istoria cărții m-a interesat mai mult decît cartea ; că i-a luat locul și va fi cu atît mai bine»*, spune răspicat Edouard. Forța creatoare se simte înjosită de servituțile impuse de un material tradițional — considerat ca purtător de adevăr, de valoare de sine, de sens preexistent. În romanul utopic al lui Edouard, *producerea* — neapărat lucidă, conștient dirijată — monopolizează pînă la urmă întreaga rețea de sensuri a textului, a literaturii. Asistăm în acest fel la o «dezechilibrare» (termenul îl folosește Gide în *Jurnalul Falsificatorilor de bani*), la o tentativă de «răsturnare» a raporturilor normale dintre *sensul substanței* și *sensul formei*. Pentru Zéraffa, primele semne ale unei atari mutații ar fi deja de găsit la anumiți scriitori ai veacului precedent (un Dostoievski, un Flaubert) care întrețin o acuzată fisură între «textul-subiect» (adică rețeaua scriiturii) și «povestirea-obiect» (adică planul strict diegetic) [1]. În această impotantă schimbare la față a literaturii, în special a romanului — schimbare care, spre mijlocul veacului nostru, capătă forme polemice și violente — Gide este adînc angajat. Vorbind de *romanul-căutare*, de *romanul-enigmă*, de *romanul-interogație* al veacului nostru, Michel Raimond [2] vede în el ultima verigă a unei serii inaugurate cîndva de *Paludes*. Gide

[1] *Narrativité et textualité dans la fiction* în *Revue d'esthétique*, 2, 1975, studiu care elaborează teoretic ipoteze schițate și în *Personne et personnage*, Paris Klincksieck, 1971.

[2] *Modernité de Paludes*, în *Australian Journal of French Studies*, VII, nr. 1—2, 1970, pp. 189—194.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

arată, printre primii, cum se poate face din text instrumentul meditației neliniștite a sciitorului modern pe marginea eternelor dileme de creație ale literaturii.

Adept fidel al unei ipoteze asupra adevărului artistic, ipoteză care pare a exclude *ab intio* orice servilism al literaturii față de vreun etalon exterior, Gide rămîne totuși în istoria literaturii — în mod numai aparent paradoxal — un nume strîns legat de bătălia în favoarea... *autenticității*. Cultul autenticității se dovedește *Hintergrundul* dătător de sens, principiul generator al amalgamului de axiome — numai aparent incompatibile — pe care ni le propune gidismul, cu un aer frondeur. Sensul inedit atribuit de Gide autenticității colorează specific și articulează între ele : I — o ipoteză asupra *eului* (sinceritatea), II — una asupra *limbajului* (anticalofilia) și III — o alta, cea mai importantă, asupra *modului în care textul scris dobîndește statutul de literatură*. Astfel privit, postulatul autenticității devine una din libertățile firești pe care și le îngăduie orice autor care abolește privilegiile analogiei și simulacrului, expresivității și convențiilor instituționalizate ale limbajului. Concretizat în cultul sincerității, în preferința programatică pentru scrisul dezbrăcat de orice podoabă canonică — și așa mai departe — refuzul gidian al «literaturii» e doar un procedeu rafinat de *a întreține constant, în spatele fiecărui text, tensiunea întrebării privind sensul și statutul literaturii*. Sau, spunînd lucrurile altfel, de a pune fiecare text în situația să se afirme și să se justifice ca literatură.

Ilustrînd ingenioase formule de a propulsa și a menține în prim-planul textual interesul pentru experiența fundamentală a scrisului, cărțile lui Gide anunță o înnoire a reperelor care, vreme de secole, au permis recunoașterea și definirea literaturii ca atare. Linia de demarcație între ceea ce este și ceea ce nu este literatură se deplasează treptat, odată cu epoca modernă, *dincolo* — mai exact *deasupra* — frontierelor statornicite între fictiv/non-fictiv, adevărat/fals, real/iluzoriu, convențional/non-convențional etc., refuzînd să mai coincidă cu ele. Ceea ce nu înseamnă că numitele distincții dispar, ci doar că ele încetează să mai participe cu drepturi absolute la calificarea literaturii. Opera gidiană ne arată foarte bine care este rezultatul acestei stări de fapt. Pe de o parte, pretenția și — de ce n-am recunoaște-o ? — remarcabila abilitate a autorilor de a «stoarce» literatură din orice : corespondență, jurnale, note de lectură, citate, digresiuni estetice și așa mai departe. Totul cît mai «autentic», mai netrucat, emanînd temperatura notației directe, conservînd un încă proaspăt iz de șantier. Pe de altă parte, însă, fundalul operelor de acest tip este fatalmente dominat autoritar de efortul *afișat* de a se «fabrica» sistematic și meticulos literatură, într-o ambianță în care totul ființează sub zodia scrisului și totul îl presimte, îl caută, îl face absolut necesar pe cititor. Obținem astfel ecuația exactă a logodnei, tipic gidiene, între autenticitate și artificiu, între refuzul și obsesia literaturii.

Această tentativă programatică de autojustificare, de automotivație a literaturii, conferă, după noi, sensul fundamnetal al «gidismului» și ne îngăduie să punem în alți termeni decît cei obișnuiți problema impactului său în literatura română interbelică, în speță, în roman. Postulatele binecunoscute ale experienței gratuite, anticalofiliei, autenticității — copiate superficial și mecanic de sumedenia de gidieni minori care au mișunat între războaie (Petru Manoliu, Anișoara Odeanu, Constantin Fîntîneru și alții) dobîndesc totuși la cîțiva dintre scriitorii vremii sensul lor adînc-gidian : de expresii ale obstinatei încercări a literaturii moderne de a se transforma în propriul său trancendent. Cu adevărat gidian ni se pare efortul unor Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, Mihai Sebastian de a prezenta antecedentele tradiționale ale procesului creator — lumea, adevărul, eul — ca simple rezultante ale faptului de a scrie. Asimilînd instinctiv formula gidiană a problematizării, tehnica interogației neliniștite — ce lasă să se întrevadă dincolo de ea *aventura spiritului creator* aflat într-o crîncenă. înfruntare cu sine însuși — cîțiva prozatori români interbelici au căutat și au reușit în grade diferite să-i ofere un răspuns original. Sub condeiul unor asemenea autori, literatura *devine un martor atent și sever al procesului propriei geneze.*

Sincronismul și consonanța romanului românesc interbelic cu contextul său cultural european trebuie căutate, după părerea noastră, și în aptitudinea scriitorului român modern de a face din cel care scrie un *caz*, convertind în obiect de ficțiune însăși condiția literaturii. Modernitatea acestui tip de roman este dată și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de *capacitatea sa de a se naște într-o atît de strînsă simbioză cu conștiința sa critică de sine*. În cîteva dintre cărțile notabile apărute la noi între războaie, trucurile creației sînt etalate ostentativ, chiar dacă uneori incriminate, dejucate la fiecare pas, cu scopul ascuns de a ni se atrage atenția asupra prezenței *Creatorului*. Ca și în atîtea texte gidiene — precum *Paludes*, *Falsificatorii de bani*, *Caietele lui André Walter*, *Tentativa erotică* — în *Patul lui Procust*, *Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război*, *Isabel și Apele diavolului*, *Ioana* sau *Jocurile Daniei*, ș.a.m.d. — nu ne întîmpină imaginea constituită, prezența unei lumi, ci în primul rînd *efortul său de a se naște* ; nu descoperim un univers *lizibil* de forme substanțiale, ci numai unul *scriptibil* ce își așteaptă, își presupune spectatorul, ca să dobîndească drept la existență.

Cultura europeană a începutului de veac se dovedește marcată de un veritabil *complex al creatorului*. Nu este vorba, desigur, de un complex *luciferic*, de coloratură romantică, ci de unul pe care l-am numi mai degrabă *sisific*, specific celui ce rostogolește perpetuu povara propriei lucidități. Acestei damnări a lucidității, Gide — și, după modelul lui «gidienii» de pretutindeni — îi oferă totuși o șansă : ea s-ar numi eventual «mîntuirea prin literatură». Înregistrînd așadar emergența, în proza românească dintre războaie, a unei atitudini aparte față de literatură, nu ne putem împiedica să constatăm că în *substanța* sa aceasta trădează mai curînd o *incidență* (care exprimă firesc înrădăcinarea creației românești într-un anume climat cultural european), pe cînd în expresia, în *forma* sa particulară de manifestare în opera de ficțiune ea este, cel puțin în punctul de pornire, rodul unei *influențe*. O influență *detectabilă în structurile constituite ale textelor*, și care, — dincolo de idiosincraziile sau de «intențiile primordiale» ale creatorilor, depășind declarațiile-program și expunerile de principii — obligă la rostirea numelui lui Gide.

Printre prozatorii români interbelici la care se face simțită susnumita schimbare de atitudine a creatorului față de obiectul său (o schimbare de care, la noi, pomenea în epocă și Mihail Sebastian în foiletoanele sale de la *Cuvîntul*) Camil Petrescu ocupă un loc de prim rang. La el, neliniștea contemporană privind finalitatea actului de a scrie dobîndește treptat o expresie inedită. Cărțile lui Camil Petrescu consfințesc *izbînda scriitorului român în a da chip propriu și o realitate textuală originală gidismului*, în ceea ce constituie *spiritul* său. Subliniem acest lucru fiindcă — așa cum intenționăm să arătăm mai jos — de la *Ultima noapte*... la *Patul lui Procust* se produce în proza lui Camil Petrescu o vizibilă și foarte sugestivă «despărțire de gidism» în *litera* sa ; o emancipare cu totul demnă de interes, care trădează însă abia acum o conștiință gidiană autentică, aptă să-și inventeze mijloace inedite de participare la înnoirea literaturii române.

Formula compozițională din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* asigură o prezență constantă, discretă, dar cu o evidentă funcție filtrantă a celui care se înfățișează scriind, se confruntă pe sine «cel de acum» cu «cel de atunci», devine propriul său martor și spectator. Tot el este cel care impune narațiunii rama unui prezent-cadru : momentul scrierii și publicării cărții, al contactului cu cititorul — care e «neliniștit» în cel mai pur spirit gidian, fiind invitat să tragă linie și să facă bilanțul. Proza lui Camil Petrescu arată foarte bine care este efectul autenticității de factură gidiană : *convenția spontanului* pe care o descoperim mai devreme sau mai tîrziu dincolo de *toposul scriitorului scriind*. Cartea de care vorbim e construită prin juxtapunerea a două părți : o rememorare la persoana I a iubirii matrimoniale, prelungită de un fel de «jurnal» de front. De la un compartiment la celălalt prelungirea este numai aparentă, între ele stabilindu-se de fapt un altfel de raport. Privită dintr-un unghi propice, contiguitatea (sintagmatica) temporală dintre părțile confesiunii ne apare drept o repartiție de tip *paradigmatic*, în planuri *calitativ-distincte*, între care nu există atît o ruptură cît un potențial *dialog*. Timpul trăirii („povestirea povestită") conține în sine un proces virtual. În jurnalul de front un timp judecător (timpul «adevărului» revelat de o experiență-limită) chestionează sever sensul și însemnătatea evenimentelor consumate în prima parte a cărții. În multe privințe, acest al doilea etaj sau palier structural al romanului (un al treilea fiind conturat de însăși scrierea cărții) capătă o încărcătură semnificativă suplimentară față de cel dintîi. Pe de o parte, experiența războiului prilejuiește eroului — Ștefan Gheorghidiu — o încrîncenată confruntare, un dialog de tip gidian cu sine însuși. Pe de alta, interesul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aparte al părții secunde provine din faptul că aici se introduc în premieră comentariile de subsol cu mențiunea «nota autorului» — unealtă compozițională originală, ulterior perfecționată în *Patul lui Procust*.

Procedeul este o formă interesantă de înscenare a prezenței în roman a unui personaj-autor. Prin aceasta, narația dobîndește un fel de suport enunțător, care nu este altul decît cel al scrierii cărții, al secretelor laboratorului scriitoricesc. Un plan de realitate de sine stătător, al cărui protagonist e «creatorul la lucru». Existența sa e îndeajuns de agitată. El *se documentează* în văzul lumii, atent și scrupulos, nu se dă în lături, la nevoie, să ceară informații și de la cititori. În altă parte, autorul compară, *confruntă* opinia unui prizonier german asupra cutării bătălii cu comentariile, adesеori contradictorii între ele, oferite de presa românească a zilei, pe marginea aceluiași eveniment. În fine, neobositul scriitor *citează* fără economie, din literatura militară de specialitate sau din ficțiune pur și simplu convocînd în ajutorul cărții sale alte cărți. Literatura devine în asemenea momente — cum spuneam — martorul propriei sale geneze. Între fiecare pagină scrisă și notele subsolului său se întreține cu calculat rafinament, o anumită distanță, în primul rînd temporală ; un decalaj afișat între timpul *ficțiunii* și cel al *scriiturii*, între enunț și enunțare *«Acum cînd se tipărește această carte, e bine să adăugăm și o părere ulterioară...»* glăsuiește un subsol, arătînd prin aceasta («cu degetul», cum zicea Barthes) confesiunea lui Gheorghidiu drept *carte*, și anexînd-o ireversibil *instituției literaturii*.

E demn de notat că tocmai această umilă «cădere în literatură» are — ca și textele lui Gide — aerul că este un simptom de... autenticitate. În orice caz, o autenticitate strict «artizanală», dacă putem spune așa. Mai precis, se garantează calitatea produsului, invitînd pe beneficiar (cititorul) să asiste, ba uneori chiar să participe, la fabricare. O autenticitate stabilită printr-un *contract de lectură* al cărui garant e scriitorul însuși.

În critica românească s-a remarcat în ce grad Camil Petrescu a fost bîntuit de o «obsesie a creatorului», trădată printre altele și de interesul pentru personaje-personalități culturale (Caragiale, Bălcescu). Grație formulei compoziționale adoptate, scriitorul își transformă un întreg roman — e vorba de *Patul lui Procust*, după ce elemente existau, am văzut, și în *Ultima noapte...* — într-un autentic *dosar de creație*. Tot ce se întîmplă în această carte se poate rezuma astfel : un romancier — Camil Petrescu, care se prezintă ca atare — alcătuiește un *«dosar de existențe»* în vederea scrierii unui roman ; roman în care, unul din protagoniști, Fred Vasilescu întocmește, la rîndu-i, dosarul unui posibil roman despre poetul George Demetru Ladima. În două cuvinte, un romancier scrie despre un virtual romancier, care scrie despre un poet (decedat, și care a lăsat în urmă o bogată corespondență). Totul încadrat într-un volum în care — în pagină sau în subsol — se «reproduc» nenumărate texte scrise : caiete de însemnări, scrisori, articole și reportaje citate din literatură, anunțuri și fapte diverse spicuite din presă, prelegeri academice sau studii de popularizare etc. Într-o carte în care «romanul» redactat de Fred începe și sfîrșește sub zodia unor dezbateri aprinse despre strălucirea și mizeriile scrisului, despre patimile și decăderea celui care ține condeiul în mînă, despre șocul întîlnirii creatorului cu pagina albă.

Lecția aspră a înfruntării cu scriitura, Camil Petrescu o învață, orice s-ar zice, de la Gide, nu de la Proust, marota romancierului român interbelic. *Patul lui Procust* e un text în care nu numai autor și cititor, ci chiar autor și personaj sînt roluri reversibile. În această privință — pornind evident de la sugestiile din *Falsificatorii de bani* — Camil Petrescu merge pe căi mult mai radicale, împinge cu abilitate lucrurile mai departe decît Gide. În *Patul lui Procust*, totul se petrece ca și cum Gide și-ar fi dotat romanul cu un subsol în care să se instaleze confortabil, aducînd cu el teancuri de decupaje din presă (care se știe foarte bine că au servit de surse anecdotice ale textului său), sau chiar pasaje din *Jurnalul Falsificatorilor* — cronica fidelă a efortului său creator. Gide nu se «ficționalizează» în text spre a conversa cu Edouard (care, asemeni lui Fred adună date pentru dosarul unui roman) sau cere informații despre acesta Laurei, lui Bernard sau lui Georges. Și nici nu e interesat să «citească» sau să comenteze jurnalele sau corespondența intimă a eroilor săi. Pe cîtă vreme, în romanul său, Camil Petrescu nu ezită să se reprezinte deopotrivă ca *autor*, ca *personaj* și *cititor*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Funcții canonice, instituționalizate și tradiționale în literatură, acestea sînt supuse de Camil Petrescu la o modernă — în esență, tot gidiană! — ambiguizare, într-un text aflat mereu pe cale de a se scrie. Într-o astfel de carte, o întîlnire întîmplătoare pe stradă între autor și plăsmuirile închipuirii sale, este un fapt din cele mai banale : *«Era fiul acelui mare industriaș pe care l-am numit convențional în romanul meu „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război", Tănase Vasilescu»* — astfel își introduce naratorul unul dintre personaje, după ce îl «recrutase» din forfota străzii.

Formula constructivă a romanului trădează aderența autorului la o retorică — detectabilă și în literatura gidiană — în care *actio* și *dispositio* ocupă locul principal. Tehnica concretă e cea a colajului, avînd ca rezultat un fel de spectacol de tip *coupé*, în care regiei îi revine un rol foarte activ, deși autorul îl dorește totuși relativ discret. Spunem discret, raportîndu-l la insistența antipatică și la brutalitatea cu care culisele scrisului sînt arătate în prim plan, sub fastuoase lumini de reflector, la un alt scriitor român, Anton Holban, (de pildă în *Jocurile Daniei*). La Camil Petrescu, pînă într-atît de neînsemnată își declară prezența cel ce acumulează harnic note în subsol, încît ne sugerează să ne dispensăm eventual de ele, ca de un balast împovărător. Dar cu cît se dorește mai șterasă formal, cu atît devine în fapt mai activă și mai necesară această prezență a lui *faber* în laboratorul febrilelor sale experiențe. Triumful creatorului, al mîinii fabricante este în *Patul lui Procust* direct proporțional cu ipocrita sa umilință. (Ne vine în minte imediat smerita „neștiință" a lui Gide, care se ițește vinovat pe la spatele personajelor sale, ca să le descifreze cărțile de vizită depuse în vestibul.) Într-un spectacol precum cel înscenat în *Patul lui Procust*, exhibiționismul fabricării este cel care asigură ansamblului statutul de literatură.

O literatură care, renunțînd să mai fie copie servilă, simulacru de *spectaculum mundi*, continuă să supraviețuiască și atunci cînd devine un conglomerat de documente, cu condiția să se arate deschis ca *modus operandi*. Prezența creatorului — arătată sau doar sugerată dincolo de text — garantează *efectul* (cum zic teoreticienii receptării) sau, mai exact *contractul* (în termenii pragmaticii) pe care îl numim literatură. De vreme ce renunță la povara, dar și la polița de asigurare, a convențiilor cu care își plătea tributul apartenenței la venerabila instituție a literaturii, textul se vede constrîns să-și procure noi atestate care să-i garanteze calitatea de artefact. Unul din cele mai solide este, firește, parafa creatorului, eventual prezența sa «pe viu», la lucru, în atelier.

E un adevăr pe care nu ne putem îngădui să-l pierdem din vedere atunci cînd definim anticalofilia romancierului român interbelic. Departe de a însemna disprețul meșteșugului, ea este mai curînd expresia unei încrederi maxime în meșteșug, dar într-un meșteșug care se poate înțelege drept *«darul de a transforma tot ce atinge»* — ca să împrumutăm o formulare pusă de Camil Petrescu în gura unui personaj al său. Pentru Camil Petrescu, anticalofilia nu este — cum nu era nici pentru Gide — o descalificare a *trudei scrisului*, ci, dimpotrivă o acceptare a sa, o întronare a acesteia ca unul din însemnele certe ale prezenței literaturii. O atitudine care se face simțită și la alți „gidieni" români ai vremii : la Mihail Sebastian care face — într-unul din foiletoanele sale — o separare netă între *profesionistul* (citește anticalofil) și *saltimbancul scrisului* (amatorul de acrobații formale gratuite). Sau la Anton Holban, partizan de asemenea al autenticității și al confesiunilor nepervertite, la cald, care nu ezită să declare fără ca în fond să se contrazică) într-un *Testament literar : «Trăim în literatură sub semnul dificultății. Rezultatul concentrării, al meșteșugului, care trebuie să joace primul rol. Sînt impregnat de această atmosferă».*

Literatura română dintre războaie se arată adînc preocupată de sensul și de destinul literaturii, de creator și de eficacitatea uneltelor sale. Într-o vreme în care în contextul cultural al Europei destinele literaturii încep să se impună ca *obiect* al literaturii, o înclinare evidentă de același tip se poate depista și în proza românească, fără a o acapara complet, dar adăugîndu-i o tensiune problematică, o cutie de rezonanță și un timbru aparte ce nu pot fi trecute cu vederea. André Gide — în cazul căruia abdicarea necondiționată față de această nouă «erezie» literară și identificarea totală cu ea au constituit motive ale unei ratări cu înalte semnificații euristice — a fost atunci un element-ecluză, care a facilitat împămîntenirea în literatura română a unei atmosfere speculative și a unor modele concrete de creație.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă, după o prelungită «criză de posteritate», un scriitor ca Gide — făcut să nu dea capodopere cît să le pregătească pe ale altora — revine acum puternic în atenția cercetării literare (și nu numai pe continentul european) este fiindcă opera sa este înainte de toate un minunat «vizor» prin care se poate examina o anumită vîrstă sau stare a literaturii. Scriitorului român interbelic, Gide îi oferea un răspuns la una dintre întrebările ce tulburau conștiința europeană a vremii : ea privea *modalitățile* de *tematizare* a metodei de creație în creație în arta ficțiunii Așa cum o înțelege și o definește Gide, metoda aceasta nu se reduce la o simplă *tehnè*, ci revendică sensul înalt, (cartezian) de atitudine lucidă, de situare conștientă a spiritului creator în raport cu literatura. Pentru cel interesat să studieze anevoiosul — și totuși atît de frecventatul, în secolul XX — drum al absorbirii discursului critic în opera de ficțiune, creația lui Gide are valoare de *exemplum*. După cum exemplar este și prețul ridicat pe care autorul îl plătește în schimbul unei atît de puțin obișnuite lucidități : prea adesea, la Gide, ficțiunea este complet sufocată de «discursul asupra metodei».

Reacția scriitorului român interbelic la «șocul» gidismului e diferențiată — ca intensitate, ca grad de conștientizare și, mai ales ca formă de manifestare. Fiecare prozator a străbătut în chip propriu experiența asimilării lecției lui Gide și, mai apoi, — acolo unde a fost cazul — pe cea a «despărțirii» de ea. La Camil Petrescu se vede foarte bine în ce măsură «*psihologismul*», «*introspecția*», «*proza analitică*» sînt formule care nu reușesc să dea seama integral de efortul unora dintre romancierii interbelici de *a se analiza în primul rînd în calitate de creatori* ; de a-și pune sub lupă *metoda* ; de a aduce în instanță literatura însăși. Între toți, autorul *Patului lui Procust* se apropie cel mai mult de performanța de a adapta în mod original gidismul, punîndu-l în slujba sincronizării europene a romanului românesc.

PETRU CARAMAN *

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ȘI ÎN CEL POLONEZ

(I)

1. *Desprinderea motivului la ambele serii folclorice*

Unul din cele mai răspîndite și mai frumoase motive din poezia populară, fără a i se putea hotărnici anumite granițe sau anumite popoare, este fără îndoială *alegorizarea morții unui tînăr prin nuntă*. Acest subiect și la români este foarte cunoscut mai ales datorită vîlvei strînite de *Miorița* lui Alecsandri, care pe drept

* Eminent exeget al culturii populare românești, Petru Caraman (1898—1980) și-a dobîndit un loc de seamă în cadrul folcloristicii noastre. Opiniile despre opera sa sînt mai întotdeauna foarte elogioase. Adrian Fochi, în *Recherches comparées de folklore sud-est-européen* (București, 1972), referindu-se între altele, la studiul despre colinde al lui P. Caraman, apreciază : «*La méticulosité de ses recherches, la rigueur de ses démonstrations et de son argumentation confèrent aux ouvrages de Petru Caraman une solidité toute particulière, et au fond de véritables modèles du genre, en leur prolongeant l'intérêt et la valeur jusqu'à nos jours. Petru Craman apparaît ainsi comme l'une des plus remaquable personnalités ayant illustré la recherche folklorique comparée roumaine*». Ovidiu Birlea, în *Istoria folcloristicii românești* (București, 1974) opinează că în domeniul comparatisticii Petru Caraman «*extinde comparația într-un grad nemaiîntîlnit de la Hasdeu încoace*». M. Eliade îl plasează, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (traducerea în limba română, București, 1980), între savanții P. Skok, N. G. Politis, M. Arnaudov și G. Cocchiara, care au emis opinii interesante despre balada cu tema «*jertfa zidirii*».

Opera lui Petru Caraman a impus și dincolo de cercul folcloriștilor. Astfel, un foarte apreciat lingvist, G. Ivănescu, interesat de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a socotit-o ca fiind o capodoperă a poeziei noastre populare. În adevăr, nenumărate variante ale *Mioriței* [1] cîntă în diferite chipuri această alegorizare, rămînînd însă la temelie mereu același motiv. Subiectul *Mioriței* noastre fiind atît de cunoscut nu insist asupra lui.

În poezia populară polonă însă același motiv este tot așa de răspîndit ca și la români. Oskar Kolberg [2], cel mai vestit culegător de folclor la poloni, ne dă într-un singur volum 24 de variante, afară de altele atît în celelalte publicații ale aceluiași, precum și în nenumărate culegeri ale altor folcloriști poloni [3]. Iată subiectul acestor cîntece de care e vorba : Niște tineri flăcăi (ulani, husari, adesea însă nobili) care trec călări pe malul unui lac (mai rar al unui rîu) văd plutind pe apă

---

aproape și de creația populară, vede în cel despre care vorbim pe *«unul din cei mai de seamă cercetători din toate timpurile ai folclorului est-european»*, *«unul dintre profesorii cei mai savanți, mai multilaterali, mai profunzi și mai pasionați, pe care i-a avut universitatea»* ieșeană.

Petru Caraman și-a bazat vastele sale investigații pe documente certe. A cules singur de la sursă numeroase texte populare de referință. O parte din ele au fost reproduse în colecția : Petru Caraman, *Literatură populară*, antologie, introducere, indici și glosar de Ion H. Ciubotaru (Iași, Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei, 1982, XLIII+448 p.).

Scrupulul științific al autenticității a funcționat deopotrivă cînd cercetătorul s-a apropiat de creațiile altor popoare ; nu l-au satisfăcut traducerile și a învățat toate idiomurile slave și limba neogreacă, numai astfel putîndu-se angaja în studii de folclor comparat. Să amintim în aceeași direcție și călătoriile sale de studii la Praga, Atena, Belgrad, Zagreb, Liubliana și Sofia. Prima sa lucrare mai amplă tipărită în volum, *Datina colindatului la români și la slavi*, variantă augmentată a tezei sale de doctorat, apărută la Cracovia, în 1933, în limba polonă, unul dintre cele trei oraș" poloneze unde s-a specializat în etnologie, celelalte două fiind Varșovia și Lvov, a făcut proba vastității orizontului comparatist al lui Petru Caraman, lucrarea fiind elogiată și peste hotare, în publicații din Leipzig și Belgrad.

Activitatea științifică a lui Petru Caraman nu este însă suficient cunoscută, o bună parte a ei, și nu cea mai puțin însemnată, aflîndu-se încă în manuscris. Nici opera științifică antumă nu s-ar putea spune că este ușor truvabilă. Pe de altă parte, publicarea unor lucrări în limbi de mai mică circulație (este cazul studiului despre colinde citat mai sus) le face de asemenea greu de consultat.

Publicarea studiului alăturat, în original cu titlul *Alegoria morții în poezia populară, la poloni și la români* (însumînd 66 p. dactilografiate), năzuiește să se înscrie în preocupările de scoatere la lumină a operei *inedite* a marelui etnolog.

Cu un simț particular al valorilor majore și specifice ale poporului nostru, pe care le-a cercetat și iubit cu fervoare și le-a proiectat pe un larg orizont comparatist, etnologul ieșean a studiat *colindele, baladele, doina, blestemul*, dar și unele laturi ale civilizației populare. Dacă în legătură cu *balada* despre meșterul constructor l-a preocupat geneza și răspîndirea ei, emițînd, cum a observat Mircea Eliade, puncte de vedere esențiale în interpretarea ei, cealaltă creație de seamă a folclorului nostru, *Miorița*, îi reține atenția prin metafora ei centrală : *alegoria morții*, lărgind simțitor înțelegerea acestui aspect poetic prin aducerea, în discuție, pentru prima dată în folcloristica noastră, a unui bogat material folcloric polonez. Petru Caraman practică o comparatistică modernă, înțelegînd prin aceasta constatarea în cele două culturi populare a unei paralele folclorice, fără să afirme preeminența unei culturi asupra celeilalte, fără să afirme influența uneia asupra celeilalte.

Iordan DATCU

[1] Cf. Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 123—161 (București, 1923) și I. Diaconu, *Vrancea*.

[2] Oskar Kolberg, *Piésni ludu polskiego*, Warszawa, 1857.

[3] Cf. Wacław z Pleska, *Piésni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*, p. 507—508 (Lwów, 1833) ; Kaz. Wojcicki, *Piésni ludu Biało-Chrbatów Mazurów...* tom. I, p. 76—77 (Warszawa, 1836) tom. II, p. 328—329 (Warszawa 1836) ; Zegota Pauli, *Piésni ludu polskiego w Galicyi*, p. 95—97 Lwów, 1838) ; Józef Konopka, *Piésni ludu krakowskiego*, p. 114 (Kraków, 1940) ; Józef Lipiński, *Piesnki ludu wielko-polskiego*, p. 47 (Poznan, 1842) ; J. Roger, *Piésni ludu polskiego w górnym Szlasku*, p. 80—81 (Wrocław, 1863) ; K. Kozlowski, *Lud-pieśni, podania, baśnie...*, p. 43 (Warszawa, 186).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o cunună de fată mare[4]. Atunci ei înțeleg că se înecă o fată și că numai cununa de flori a rămas la suprafață. Aceasta e introducerea mai tuturor dumelor cu acest subiect. Ceea ce variază însă în această introducere e faptul că în unele dume fata în adevăr se înecă, pe cînd în altele, o fată care împletește cununi de flori în grădină, pe malul rîului, le dă drumul pe apă și flăcăul este amăgit de cununa ce plutește pe lac. Crezînd că chiar se înecă o fată mare, își primejduiește viața în zadar. De pildă, iată un astfel de început[5]: *Ședea Kasia*[6] *lîngă riu, / Ședea-n grădina cea nouă / Și-mpletea trei cununițe / Și le da drumul pe apă*[7].

Dar să continuăm povestirea: flăcăul care sare-n apă este îndeobște iubitul fetei ce se înecă sau care dă drumul cununilor pe apă. El îi recunoaște cununa. Nu ni se spune în nici una din dume ce s-a mai întîmplat cu fata, dacă a fost scăpată ori nu, tot interesul se concentrează asupra tînărului care se înecă. Înainte de moarte însă el mai are vreme să-și spună ultimele dorințe calului său, și anume îl roagă să se ducă-n graba cea mare acasă, dar să nu spuie nimănui[8] că el s-a înecat, ci că s-a-nsurat. Dar această însurătoare e demascată apoi, fiindcă ne spune cine i-a fost mireasa: apa; starostele: racii; lăutari: stejarii de pe mal, ce freamătă la suflarea vîntului.

Dacă acum, după cunoașterea subiectului cîntat de poezia populară polonă, ne gîndim la *Miorița* românilor și am căuta să le punem față-n față, se pare că deosebirea este foarte mare între cîntecele respective ale celor două popoare. Totuși, privind mai de aproape, la lumina unei minuțioase analize, găsim că cele mai însemnate elemente din poezia poporului român cu acest subiect le aflăm în respectivele dume polone. În adevăr, la ambele popoare e vorba de un tînăr care moare de moarte năprasnică: la români un cioban, la poloni un soldat din cavalerie (ulan sau husar), ori adesea un tînăr nobil. Cauzele morții și felul cum moare eroul sînt diferite, acestea însă sînt secundare, țin de cadrul poeziei iar nu de elementele fundamentale. Urmînd analogia aceasta, vedem că eroul în clipa morții se adresează unui tovarăș de aproape, care însă nu-l mai poate scăpa, și anume unui animal credincios: la români, eroul cioban se adresează mioarei năzdrăvane; la poloni, calului. Deci tînărul lasă «cu limbă de moarte» acestui credincios tovarăș ultimele lui dorințe și cea mai însemnată este aceasta: să nu spuie celor dragi lui că el a murit, ci că s-a-nsurat. Motivul care-l determină la aceasta e foarte nobil: el nu vrea să mîhnească pe cei de aproape cu moartea lui. Totuși și la români, dar mai ales la poloni, realitatea tragică, deși ascunsă sub straiul alegoriei, se dezvăluie. Și aici urmează la ambele popoare zugrăvirea aproape fidelă a unei nunți, înșiruindu-se cele mai însemnate împrejurări și cele mai caracteristice personaje ale ceremonialului de căsătorie. Ba mai mult încă: sînt poezii polone în care nu lipsește nici motivul *«măicuții bătrîne»*, atît de cunoscut la români: *Iar dacă-n cale-ți va ieși / Bătrîna mea măicuță, / O să te-ntrebe biata: / — Măi Negrule, căluț iubit, / Unde mi-i fecioraș ul? / Unde mi-i tinerelul?*[9]

---

[4] La poloni precum și la alți slavi, de asemenea și la lituani, o datină străveche în popor este aceea pe care-o țin fetele mari, de a purta pe cap o cunună împletită din rute verzi și din feluri de flori. Această cunună este simbolul fecioriei. Fetele mari nu se despart de dînsa niciodată, nici cînd mor înainte de măritiș, fiindcă i se pune în sicriu alături. Dar cununa aceasta simbolică o pierd—sau mai degrabă le-o răpește vitorul soț — cînd se mărită și cînd pierd nevinovăția. Deci, fata nedespărțindu-se niciodată de cunună, e firesc ca atunci cînd flăcăii văd pe iaz plutind o cunună singură să-și închipuie prin asociație cu imagini că se înecă o fată mare. Pentru semnificația cununii, cf. Zygm Gloger, *Obchody weselne*, Krakow, 1869.

[5] O. Kolberg, *Piesni ludu polskiego*, Warszawa, 1857, var. 16 m. p. 201.

[6] Kasia — diminutiv din Katarzyna (=Ecaterina). Yasiu și Kasiu sînt eroul și eroina tuturor cîntecelor populare la poloni.

[7] Koztowski (*Lud. Warzawa*, 1869, p. 44) crede că acest fapt e o mărturie arhaică de farmece pe care le întrebuințau fetele împotriva flăcăilor asupra cărora vroiau să-și răzbune fiindcă nu răspundeau iubirii lor. Deci cununa este socotită ca avînd putere de vrajă. Dealtfel în descîntecele și vrăjile de dragoste la popoarele cu datina cununii aceasta joacă un rol însemnat.

[8] În cele mai multe variante îl trimite pe cal la tată și mamă; în puține se vorbește de mamă și foarte rar de iubită.

[9] Kolberg, *Piesni ludu polskiego*, var. 16 s. p. 203—204 (Warszawa, 1857).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La bătrîna lui mamă se gîndește întîi eroul și i se strînge inima de durere cînd își închipuie cît de greu are s-o lovească vestea morții lui. Numai că frumosul episod al descrierii pe care-o face mama despre feciorul ei celor pe care-i întreabă, acea măiastră portretizare de la români lipsește aproape cu totul în poezia polonă.

Iată deci puse față-n față poeziile cu același subiect, ale acestor două popoare. Că centrul de greutate la ambele îl formează același motiv nu încape nici o îndoială. Firește, nu poate fi aci vorba de vreo influență de la un popor la altul la baza creațiunii acestor poezii ; la ambele ele s-au dezvoltat cu totul independent. Motivul fundamental, comun la amîndouă popoarele (și comun încă și la multe altele de care nu ne ocupăm aici), este încă una din nenumăratele mărturii pe care le aduce folclorul despre eternul omenesc din manifestările sufletești ale popoarelor, chiar la cele mai deosebite între ele. Și acest motiv este uimitor de asemănător la români și poloni. Deosebirea mai izbitoare între cîntecele respective ale acestor națiuni stă în aceea că la români motivul s-a proiectat pe fondul vieții păstorești, care în trecut — după cum caută să dovedească Ovid Densusianu pe temeiul poeziei populare — a ocupat cel mai însemnat rol la români ; pe cînd la poloni nu mai găsim această viață pe care să se fixeze motivul nostru. Aici alta este atmosfera : o formează viața soldatului sau aceea a nobilului care umblă prin lume în tovărășia calului său. Pentru definirea atmosferei acesteia, singura ce diferențiază mai adînc cele două serii de cîntece, atrag atenția asupra personajului animal care-i reprezentativ: la români, *mioriță ;* la poloni, *calul.* Dar acest animal este simbolul unei vieți : *mioara,* al vieții păstorești ; *calul,* al vieții cavalerești.

Însă, ca să îmbrățișez literatura populară a tuturor românilor, trebuie să amintesc și de poezia românilor din Macedonia. Motivul acesta îl aflăm și la dînșii și anume în cîntecul de «Xeane». Iată subiectul : eroul, dus de-acasă prin străini departe, împreună cu alți tovarăși, ca să-și cîștige pîinea, se-mbolnăvește sau e rănit greu și trage să moară. Tovarășii lui, nemaiavînd nădejde că o să se îndrepte, se vorbesc să-l părăsească. El simțind aceasta îi roagă să-și ție legămîntul făcut între ei la plecare, acela de a avea grijă unul de altul pînă la moarte. Totodată, își spune și cele din urmă dorințe, care sînt de două feluri : a) spune unde să-l îngroape : *Sus pe munte să mă urcați, / Acolo pe nefericitul de mine să mă lăsați / Sub vreo umbră de fagi, / Umbră de fagi, umbră de pin, / Acolo fiarele nu vin...* [10]. b) iar cealaltă dorință este pentru sărmana lui mamă : *Toamna dacă va veni, o soților, / Voi pe acasă vă veți duce... / Prin satul meu dacă veți trece, / Cîntece să nu care cumva să cîntați, / Pușți să nu cumva să descărcați,* [11] / *Căci va auzi sărmana mea mamă, / Va ieși-n drum și vă va-ntreba ; / Să nu-i ziceți că murii, / Să-i ziceți că mă-nsurai, / Pămîntul mireasă a doua oară îmi luai, / Soacra piatră pentru a doua oară îmi făcui* [12].

Firește că pusă în legătură cu poeziile nord-dunărene care prezintă același motiv al alegoriei morții, găsim oarecare asemănare : prima lui rugăminte în care palpită puternic dorul după locurile natale, după munții și pădurile în care a trăit, o apropie mult de *Mioriță* unde avem aceeași dorință adesea manifestată în chip desăvîrșit artistic. Apoi tot astfel, mama la care se gîndește să n-o mîhnească, și în sfîrșit chiar acel complot dintre tovarăși care se sfătuiesc să-l părăsească — deși ei nu-s deloc vinovați de moartea lui — ne amintesc de complotul ciobanilor ucigași din *Mioriță.* Toate acestea pot duce și la bănuiala că avem aici urme vechi de pe vremea comunității de viață dintre toți românii, dar mai poate fi și alta mai prudentă că în împrejurări de viață asemănătoare, deși departe unii de alții, au dezvoltat atunci în cîntecele lor — în chip cu totul independent — motive comune, datorită firește și fondului comun sufletesc, ca fiind unul și același popor. Totuși, ceea ce ne interesează pe noi mai mult în acest *«cîntec de străinătate»* al românilor macedoneni este însuși motivul alegoriei

[10] Pericle Papahagi, *Poezia populară a aromânilor,* p. 888 *(Materialuri folcloristice),* rești, 1900.

[11] Aluzie la datina aromână la întoarcerea acasă a celor duși departe : vestesc de departe prin chiote și focuri de pușcă venirea lor.

[12] Pericle Papahagi, *Ibid.,* p. 888 ; *cf.* și G. Weigand, *Die Olympo Walachen,* p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

morții, iar acesta în felul cum e redat nu-i deloc specific românesc. El trebuie pus în legătură cu filiațiunea sud-balcanică a motivului și îndeosebi cu poezia populară grecească. Aici, printre *cîntecele hoțești* găsim unele care cîntă moartea unui haiduc sau a unui căpitan de haiduci. El roagă pe tovarășul ce se află cu dînsul să treacă înot fluviul care-l desparte de ceilalți tovarăși, cît o putea mai repede, și aici poezia are imagini foarte reușite și originale : *Aruncă-te-nspre țărm, tovarăș, departe dincolo de fluviu... / Și brațele fă-ți-le vîsle, iar pieptul fă-ți-l cîrmă, / Iar trupul tău vînjos și sprinten să ți-l prefaci în luntre!* Dar cînd o ajunge la locul unde s-adunau ei și țineau sfat și cînd tovarășii vor întreba de dînsul, atunci : *Tu nu le spune c-am murit, / Ci spune că m-am însurat / Departe hăt, prin țări pustii... / Că soacră-mea i-o lespede de piatră / Mireasă mi-i pămîntul negru, / Iar de cumnați am pietricelele*[13].

Se vede clar că alegorizarea este identică și că în poezia macedoromână e de proveniență grecească. Deci la aromâni poezia respectivă avînd alte părți reprezentative românești — comune și celorlalți români din nord — iar nu însuși motivul alegoriei morții, care-i vădit de împrumut și numai adoptat la împrejurările specifice ale vieții aromânești, în paralela ce voi comunica-o între poeziile polone și românești cu acest motiv, voi lua ca bază variantele *Mioriței* nord-dunărene.

Să confruntăm acum însăși alegoriile la ambele serii folclorice. La poloni e întrupată în solia pe care tînărul o dă calului său : *Da nu spune-adevărat / Că stăpînul s-o-necat, / Ci spune că s-o-nsurat... / Da tristă-i mireasa mea, / Că-i nisipul și apa / Și triste mi-s starostile, / Că-s racii cu trestiile! / Și-apoi ce triști lăutari, / Că-s pe mal cei verzi stejari!*[14] ; sau încă : *Aleargă, surule, acasă, / Dar nu spune tatei, mamei / Că m-am înecat, / Ci spune părinților / Că m-am însurat! / Iar mireasa mea / E stafia apei*[15] */ Pietrele mi-s perine, / Trestiile plapuma, / Vornicei mi-s peștii / Iar lăutari de nuntă / Stejarii de pe mal!*[16]

În poezia cu motivul «*măicuții bătrîne*» alegoria se prezintă astfel : *Atunci tu, Negrule, nu-i spune / Că eu m-am înecat, / Ci tu să-i spui, căluțule, / Că eu m-am însurat. / Ce fel de-nsurătoare? / Înecul în apă! / Și ce fel de nuntă? / Apa și bălăriile! / Și ce fel de mireasă? / Apa cea repede! / Drept nuni am avut racii / Și nună trestia din iaz / Iar vornici peștișorii, / Starești mi-au fost țiparii, / Plapumă-mi fu iarba din lac / Iar perne pietrele din fund*[17].

Din mulțimea de variante, mă mărginesc la aceste citații, socotindu-le suficiente și destul de reprezentative pentru întruparea acestui motiv în poezia polonă. Din exemplele de mai sus răsare limpede *alegoria*. Se vorbește despre moarte ca de-o căsătorie, redată cu toate împrejurările ei mai însemnate, cu întregul cortegiu de personaje : mireasa în frunte, apoi starostele, nunul, nuna, vorniceii, druștile[18], lăutarii[19], ba încă și patul nupțial cu plapoma : *trestia*, și cu perina : *pietrele lacului*. De remarcat că multe variante se încheie cu pomenirea lăutarilor, stejarii de pe malul iazului, personificare foarte reușită.

Trecînd la poezia respectivă românească, găsim și aici destule exemple. Începe cu varianta Alecsandri : *Tu să-i spui curat / Că m-am însurat / C-o fată de crai / Pe-o gură de rai... //* ; sau : *C-o mîndră crăiască / A lumii mireasă... / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii / Și stele făclii...*

Apoi în altă variantă : *Că eu m-am însurat / Și m-am cununat / Și mie mi-au fost / Mumă, nună / Sfînta lună / Și nun mare / Sfîntul soare / Și nuntași /*

---

[13] C. Fauriel, *Neugriechische Volkslieder*, Leipzig, 1825, I, p. 19 (Räubers Abschied).

[14] Cf. traducerea de la început din Wojcicki, *Pieśni ludu...*

[15] La poloni «topielec» și «toneczka» înseamnă : «omul, care s-a înecat și s-a prefăcut în duh (rău) ce locuiește în adîncul apei unde trage la fund mai ales pe oamenii ce se scaldă». Greu se poate găsi corespondent în română la aceste cuvinte. «Stafia apei» nu-i tocmai nimerit. Cf. Jan Kartowiez, *Słownik gwar polskich*, tom. V, p. 410, Krakow, 1907.

[16] Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, p. 196, var. 16 c.

[17] Cf. Kolberg, *Pieśeni ludu...*, var. 16 s, p. 203—204. Aceeași variantă cu foarte neînsemnate schimbări cf. Zegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego*, p. 96, Lwow, 1838.

[18] În citațiile de mai sus nu-i vorba de druște, însă în alte variante sînt pomenite.

[19] Asupra cortegiului de nuntă cf. Zygmunt Gloger, *Obchodu Weselne*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Păltinași / Și lăutari Țințari![20]; sau încă: *Da voi drept să-i spuneți / Că m-am însurat... / — La cine fat-a luat? // — Pe sora soarelui / Ce-i dragă vericului! / — Care lui îs socri mari? // Luna jumătate / Și stelele toate„ / — Care lui îs nuni mari? / — Acei jurători / Luceferi din zori!*[21]; sau aiurea într-o colindă: *V-o-ntreba mama de mine, / Spuneți că m-am dus la bine / Că numai m-am însurat / Și eu numai mi-am luat / Tot o fată de-mpărat // Să nu fie cu bănat...*[22].

Într-o variantă din munții Vrancei alegoria sună aproape ca cea din Alecsandri: *Mătuș, mătușă, / Da el s-a-nsurat / Și s-a cununat. / Luna cu lumina / I-au ținut cununa. / Și i-au fost nuntași / Brazi și păltinași*[23]; sau, în sfîrșit, în alta tot de acolo: *Măicuță bătrînă / Cu brîu de cămilă / [...] El mi se-nsura / Și mi-l cununa / Soare și luna, / Luna-n răsărit, / Soarele-n asfințit*[24].

Și aici, aceeași *alegorie*, același tablou fidel al nunții în care găsim cele mai importante datini ale ceremonialului căsătoriei alături de cele mai de seamă personaje: *mireasa, nunul, nuna, nuntașii, lăutarii*, la Alecsandri încă și *preoții* și *făcliile*. Observăm că în aceste alegorizări și la români și la poloni procedeul e același; la început ni se anunță în chip general alegoria: *Tu să-i spui curat / Că m-am însurat...*[25]; sau: *Da voi drept să-i spuneți / Că m-am însurat...*; iar la poloni: *Nu spune că-s înecat, / Ci zi că m-am însurat...*

După această enunțare, începe înșirarea tuturor elementelor care la un loc alcătuiesc frumoasa alegorie. Enunțarea generală din început e alegorie desăvîrșită; ceea ce urmează însă este o serie de personificări, pe care considerîndu-le pe fiecare în parte vedem că în ele predomină elementul comparativ cu oarecare înclinare către metaforă, de exemplu: *Iar mireasa mea / E stafia apei! / Pietrele mi-s perine, / Trestiile, plapuma, / Vornicei mi-s peștii / Iar lăutari, stejarii de pe mal!*

Acestea sînt simple personificări încă în faza comparației, căci de fapt se compară: *stafia apei* cu o *mireasă*, *pietrele* din fundul apei cu *perinele*, *peștii* ce s-adună în jurul trupului celui înecat cu *vornicii*. Iar unde nu avem personificări avem de-a dreptul comparații ce năzuiesc spre metaforă, ca în: *Pietrele mi-s perine, / Trestiile, plapuma...*

La români, tot astfel, brazii și paltinii codrului în care moare ciobanul sînt asemănați cu nuntașii, munții cu preoții etc. Dar cînd găsim versuri ca: *Luna cu lumina / I-au ținut cununa...*, aici prozopopeea s-a degajat de comparația care i-a dat naștere, e definitiv realizată și în același timp se confundă cu metafora, elemntul de bază al alegoriei. Deși în genere aceste expresii figurate luate în parte, nu-s decît niște comparații-personificări, totuși considerate la un loc toate alcătuiesc un tablou simbolic, care nu-i decît întruparea motivului pe care l-am numit alegoria morții. În legătură cu acest tablou în care e zugrăvită moartea în chip atît de poetic și care apare destul de des în poezia populară de preutindeni, Otto Böckel în lucrarea sa, la capitolul *Moartea în poezia populară*, vede în această alegorie a morții încă o dovadă a optimismului poeziei populare. Și anume, spune el: «*Moartea pentru poezia populară nu-i deloc o viziune înspăimîntătoare, scheletul cu coasa nu-i pe placul ei; dimpotrivă, moartea este o nuntă veselă, precum cîntă un cîntec de miliție la germani*»[26].

---

[20] Cf. Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 135, var. VII.

[21] *Ibid.*, var. XIII, p. 139—140.

[22] *Ibid.*, var. XXI 3, p. 151.

[23] Dintr-o culegere inedită a subsemnatului (Herăstrău-Vetrești-Putna).

[24] *Ibid.* (Reghiu-Putna).

[25] Varianta Alecsandri în ceea ce are ea mai frumos și mai temeinic nu este creațiune a lui, după cum se crede îndeobște. Poetul, intervenind la desăvîrșirea ei s-a mărginit a se atinge mai mult de forma poeziei cizelîndu-i versurile. Nu se poate susține că *Miorița*, prezentînd atît de fidel motive de domeniul folclorului universal, să fie inventată, fie chiar în parte, de Alecsandri. Aceasta se vădește și mai mult comparînd varianta lui cu altele (cf. mai ales una din citatele variante din munții Vrancei), care însă nu au forma atît de perfectă. Afară de observația justă a lui Ov. Densusianu (cf. *op. cit.*, vol. II, p. 94, nota 1), nici o notă discordantă nu apare în ea, nimic nepopular. Deci, cînd e vorba de cuprinsul ei, iar nu de text, varianta Alecsandri poate fi ținută în seamă chiar pentru studii științifice.

[26] Otto Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, p. 202—203.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Böckel, deşi bun cunoscător al poeziei populare, face aici o afirmaţie criticabilă, din două puncte de vedere : a) fiindcă poporul nu vede şi n-a văzut niciînd în moartea-fenomen o nuntă şi nici în moartea-persoană o mireasă ; b) şi fiindcă se contrazice pe el însuşi şi iată cum : mai înainte ne vorbeşte despre optimismul de concepţie al poeziei populare, optimism care, în adevăr, se vede în toate împrejurările vieţii omului primitiv, cît şi în ideea despre moarte. Totuşi, uită un lucru Böckel: dacă poporul şi-ar închipui moartea-persoană ca o mireasă, ori moartea fenomen ca o nuntă, cred că aceasta n-ar fi deloc o manifestare optimistă, ba dimpotrivă ar fi semnul celui mai adînc şi mai deprimant pesimism. Aceasta este de domeniul poeziei culte şi anume e tema favorită a poeţilor romantici, pesimişti prin excelenţă[26bis]. Ei au idealizat moartea imaginîndu-şi-o ca pe o mireasă şi aceasta tocmai fiindcă erau nemulţumiţi de viaţă. Dar aceasta trebuie să vedem în poezia populară şi în concepţia poporului ?

Desigur că nu, şi nici Böckel n-a văzut acest lucru, dar concluzia logică din citata afirmaţie a lui aceasta este. Deci, tocmai pentru susţinerea optimismului poeziei populare nu putem primi acea afirmaţie. Dar poporul fiind optimist şi optimiste şi creaţiile lui, el nu poate concepe moartea decît ca ceva grozav, spăimîntător, cu care greu se poate deprinde. Chiar viziunea scheletului cu coasa (de care vorbeşte Böckel), deşi ajunsă azi un fel de emblemă banală a morţii în cercul claselor culte, este tot de origine populară[27]. Că este astfel se poate aduce mărturie jalea sfîşietoare în popor cu prilejul morţii şi se mai poate aduce însăşi literatura populară în legătură cu moartea şi în primul rînd bocetele. Iată cum se adresează morţii, în ele, poporul : *Bată-te pustia, moarte, / Cum eşti tu făr'de dreptate, / Cum mi-ai pus picioru-n prag / Şi mi-ai luat ce mi-a fost drag !...*[28] ; sau : *Of, minca-te-ar focul, moarte. / Cum mai faci şi tu dreptate...*[28bis], sau, în alt bocet, iată ce portret îi face : *Umblă moartea prin grădină / Cu lampaş şi cu lumină / Rupînd flori din rădăcină... / Rupind virful florilor / Şi fruntea feciorilor...*[29] Iar, la aromâni, o apostrofează de obicei cu cuvintele : *Moarte laie ş-fărmăcoasă*[30].

Iată dar că moartea în popor nu se bucură de epitete tocmai măgulitoare ; ba dimpotrivă îşi face despre dînsa cele mai sumbre închipuiri. Stoicismul în faţa morţii, ori atitudinea pesimistă romantică ce duce la idealizarea ei, degeaba am căutat-o la popor şi în concepţia lui despre moarte întrupată în poezia populară. Atunci cum rămîne cu moartea-fenomen, imaginată ca nuntă ? Acesta e fapt pe care nu-l putem tăgădui, fiindcă, în adevăr, există în poezia populară. Şi, în aparenţă, Böckel pare a avea dreptate ! Dar să fie oare moartea în poezia populară o *«nuntă veselă»* ? Dimpotrivă, găsesc că nimic nu-i mai sfîşietor de trist ca în toată *Miorita* sau, la poloni, în poeziile corespunzătoare, decît momentul cînd eroul spune că s-a-nsurat, precum şi întreaga alegorizare care urmează.

Atunci ce înseamnă această imagine şi cum de s-a produs ea în mintea poporului pentru ca apoi să se fixeze aşa de adînc în poezia lui ? Şi astfel iată că acum se pune problema genezei acestei alegorizări a morţii printr-o nuntă.

[26] bis. Cf. Leopardi, Leipzig-Berlin, 1913.

[27] Cf. S. Fl. Marin, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 121 : *«Moartea cu coasa coseşte / Şi pe nime nu fereşte / Nu se teme de voinici, / Nu i-i milă de prunci mici...»*

[28] *Ibidem*, p. 557

[28] bis. *Ibidem*, p. 120

[29]. Ibidem, p. 281—282.

[30] «moarte neagră şi otrăvitoare». Cf. Pericle Papahagi, *Poezii populare aromâne (Bocete)*, p. 977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(II)

3. Nous avons rencontré par trop de fois le terme «général» pour ne pas essayer de le cerner et de le définir d'un peu plus près. D'autant plus que toute contestation de la théorie littéraire comparative passe immanquablement par un refus obstiné des «généralités», prises dans l'acception la plus péjorative possible. Malgré leurs imperfections sémantiques et leur confusion avec l'«universel», dont ils finissent par être les synonymes, le «général», la «généralité», les «généralisations» sont devenus des termes d'un emploi très... général, emploi d'ailleurs inévitable. Le «général» (la «généralité») exprime une situation, une qualité ou une opération qui concerne tous les cas ou tous les individus, sans exception aucune. La «généralisation» (au dire également des dictionnaires) réunit sous une même idée des caractères connus observés dans un grand nombre de cas particuliers. Il est à souligner que l'opération généralisatrice, qui vise à toute une classe (= ce qui appartient à tous les individus d'une classe), ne s'applique en fait qu'à la grande majorité des cas d'une classe. C'est de la sorte que se forment les concepts, y compris littéraires. Il y a aussi la tendance à considérer la typisation, l'idéalisation, la symbolisation, etc. comme autant de formes de «généralisation artistique». Cet emploi extensif du terme est d'ailleurs inclus dans sa structure sémantique même. Dans le domaine des théories littéraires, non moins notable est le penchant très marqué pour la généralisation spontanée, empirique, sauvage. Passer sans trop de scrupules à des conclusions générales, à partir seulement de quelques exemples, est devenu un procédé assez courant.

La relation entre le général (l'universel) et le particulier (l'individuel, le singulier) qui préside à toute extrapolation tacite ou déclarée (cas fréquent : une définition litéraire «nationale» recevant *ipso facto* une portée et une signification «universelle») exige quelques précisions. Le rapport est, avant tout, dialectique. Il implique oposition et alternance, causalité réciproque, réversibilité, positions interchangeables, complémentarité. Le général (l'Universel) est de tout les lieux, de tous les temps, identique à soi-même. Il est à la fois dans chaque oeuvre littéraire et dans toutes les oeuvres littéraires, donc dans toute la littérature, dans *la* littérature. La théorie de la littérature s'appuie sur et met en même temps en lumière l'élément «général» de chaque oeuvre littéraire, de chaque littérature. A la limite, cet élément «général», dont l'existence est particularisée et qui renvoie toujours à un plan supra-individuel, supra-national, supra-temporel, s'identifie avec le «général» littéraire lui-même. Tout cela est connu, trop connu peut-être, mais il est bon de le rappeler brièvement et de noter, toujours au passage, que la théorie littéraire comparatiste ne l'ignore elle non plus. Son objet est la «science

* Chapitre de l'essai en cours de publication *Comparatisme et Théorie de la littérature* où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre *Etiemble ou le Comparatisme militant* (Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

générale de la littérature», la totalité de la littérature et non pas sa spécificité locale ou particulière. Il serait donc absurde de prétendre une définition et une méthode pour chaque oeuvre littéraire, voire pour chaque poésie à part.

Faut-il ignorer pour autant la particularité, l'individuel, le littéraire ? Au niveau de l'expérience littéraire immédiate c'est, par contre, la seule réalité tangible. Mais pour saisir et définir sa qualité particulière, sa «personnalité», la mise en relation avec un critère général est indispensable. Cette confrontation est toujours inévitable et elle définit le statut même du rapport particulier/général, à la suite duquel on n'opère en fait, qu'avec du général concrétisé et de l'universel particularisé. C'est dans ce cadre opérationnel (qui suppose à chaque instant la confrontation et la comparaison), dans ce seul cadre qui nous est d'ailleurs offert par l'expérience historique ou empirique directe, que la spécificité se laisse appréhender et la différence devient perceptible. La concrétisation particulière de l'universel est connue de très longue date, y compris par la grammaire indienne classique. Inutile de s'y attarder. Mais se serait peut-être moins inutile de rappeler que ce rapport est aussi clairement défini dès l'aube du comparatisme, au XVIIIe siècle : l'idée de l'humanité suppose la comparaison «général»/«local», dans le même schéma s'inscrivant aussi la littérature, indienne en occurrence ; l'esthétique romantique sait de même qu'il y a une essence universelle et une expression nationale, etc.

Le comparatisme actuel se situe de plain pied dans ce sillage. D'une part, une de ses thèses est incontestable : il est impossible de faire des études historiques, ou autres, sur la littérature universelle, sans se référer à l'histoire littéraire nationale ; chaque théorie doit se nourrir, bien sûr, des études «concrètes», particulières, etc. C'est presque du lieu commun. On le sait bien : il y a des thèmes collectifs et des applications individuelles, chaque mythe est le produit historique d'une combinatoire, exemple typique de la dialectique général/particulier, etc. Mais, d'autre part, si l'ensemble des études littéraires procède d'une double hérédité (généralisatrice et différentielle), où la comparaison devient «inévitable» en tant que méthode spécifique de dissociation et de rapprochement, cette comparaison perd d'une part tout spécificité comparatiste, devenant d'autre part une composante essentielle de toute théorie littéraire. Ou bien la particularité est irréversible, absolue, irrépétable, et dans ce cas-là la comparaison est inutile, non pertinente, absurde, ou il y a aussi, dans chaque oeuvre littéraire, des éléments communs, et alors la comparaison peut devenir un outil généralisateur universel. Une fois de plus, le terme «comparatisme» se révèle imprécis, inexact, caduc.

La généralisation, en tant qu'opération de réunion sous une même idée des caractères communs et d'«écrémage», exige elle aussi qu'on la regarde d'un peu plus près. Il ne s'agit pas de la «réhabiliter», mais seulement de comprendre exactement sa condition, ses exigences, sa finalité. Pourquoi généralise-t-on et comment généralise-t-on ? Parce qu'on a besoin, avant tout, des concepts et des connaissances générales, parce que la tendance vers l'«universalité» est «indispensable» au «véritable intellectuel» *(eigentlichen Gelehrten)* (ce qu'on sait de longue date : Novalis), parce que l'esthétique (littéraire, etc.) se nourrit de théorie et vise, de par sa logique intrinsèque, à établir des structures communes, ce qui est l'évidence même, etc.

Quant au mécanisme essentiel, il consiste dans le rapprochement, la liaison, l'intégration, à l'opposé de toute différenciation. Son produit est une abstraction (catégories, lois, etc.), une construction intellectuelle à la fois transhistorique, transculturelle et transmorphologique. La généralisation ne «coïncide» pas avec l'oeuvre ou avec un groupe d'oeuvres et elle n'est pas obligée à cette «coïncidence». Elle n'offre que de l'intelligible et de l'uniforme, quelque chose de global qui serait resté «invisible» dans l'objet ou dans un groupe d'objets. Ce qu'on a défini comme «activité structuraliste» appartient à ce type de démarche. Sa grande vertu est la cohérence, la structure logique, la conséquence, la validité intrinsèque. D'après certains épistémologues, c'est là-même son premier critère de valabilité, de «testabilité». D'où sa capacité «génétique». Elle peut combler les trous d'un ensemble, gommer les taches blanches sur la carte d'un système, remplacer les termes défaillants ou même absents, d'une correspondence — entre deux ou plusieurs termes — qui s'est avéré fonctionnelle. La généralisation est ainsi graduelle, progressive, en boule de neige, procédant jusqu'à la plus grande extension possible.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Les comparatistes commencent à s'accoutumer avec cette situation. On le sait : chaque théorie, même la plus personnelle, la plus subjective, tend vers l'universalité, vers son «absolu», radicalisme inévitable. C'est dire que la généralisation est forcément progressive, cumulative et radicale. Elle se fait toujours à des niveaux de plus en plus extensifs et ascendants, étant à la fois fragmentaire, provisoire et perfectible. Un seul exemple: la définition de la «poésie héroïque», calquée sur des exemples européenes et qui a fait longtemps autorité, doit être élargie pour pouvoir accueillir aussi l'épique chinoise classique. Les définitions et les théories générales doivent par conséquent se modifier, s'adapter, faire preuve de souplesse et de dynamisme. C'est là une précaution à prendre contre l'ossification et le dogmatisme. La dernière «vague» comparatiste commence à accepter ces conditions, à vrai dire minimales. La théorie littéraire moderne réclame également des «concepts adaptables».

Il faut souligner en même temps que le comparatisme, même le plus traditionnel, a toujours opéré, et très largement, avec une certaine catégorie de «généralités», procédure inévitable, qui est dans l'ordre des choses. Elles couvrent toutes les notions considérées comme acquises, dans le domaine historique («courant», «période», etc.), territorial («zone», etc.), des styles («baroque», «maniérisme», «lumières», etc.). Il s'agit, en fait, des généralités incluses dans tous les rapports de longue date sur une large échelle. Cet appareil terminologique dont on a hérité est à son tour manipulé sans trop de précautions sémantiques, d'où nombre de confusions. Tout cela paraît très naturel et personne ne met en doute la validité de telles «généralités», ni leur désinvolture. Les choses se gâtent et le comparatisme positiviste se cabre quand on vise, par contre, à des généralités qui dépassent les rapports de faits, les ignorent ou les dépassent : y a-t-il un «modernisme», voire une «avant-garde» permanente, éternelle ? Ou un «baroque» transhistorique ? Ou — comble de l'impudence ! — une «littérature universelle» qui se confond avec «*la* littérature» ? Si on accepte des catégories si larges et si proches telles celles de littérature «sacrée» et/ou «profane», «orale» et/ou «écrite», pour ne plus parler de celles de littérature «nationale», «européenne», «orientale», etc., on ne voit pas pourquoi une «généralité» littéraire vraiment... générale, c'est-à-dire «universelle», ne serait-elle pas également envisageable et légitime. A condition, il est vrait, de changer de point de vue et d'appareil méthodologique.

4. Il ne faut pas ignorer, non plus, qu'une certaine tradition «généraliste» du comparatisme existe, que le terme même de «littérature générale» jouit encore d'une certaine faveur. Qui plus est : la «littérature générale» constitue — malgré tout — la plus large ouverture «théorique» — quoique encore très limitée — pratiquée jusqu'à présent par le comparatisme. Stade, à notre avis, largement dépassé, et source de nombreux équivoques et malentendus qu'il convient de tirer au clair. L'expression, confuse, mal définie, ne couvre trop de choses à la fois. «Littérature générale *et* comparée», nous en voulons bien. Mais dans quel sens «générale» et dans quel sens «comparée» ?

A une étape très antérieure, au siècle dernier, la notion ne signifiait que l'approche globale et en vrac de la littérature : «*Cette étude propédeutique de la littérature doit être très générale et très encyclopédique*». On ne peut distinguer pour l'instant aucune direction précise ou spécialisée. Un pas est franchi quand, la sémantique de l'allemand y aidant, la «littérature du monde» ou «universelle» commence à devenir l'*allgemeine Literatur*. C'est déjà la «littérature générale», la somme des littératures ou des phénomènes littéraires internationaux, dont l'unité ne saurait plus être mise en question. En même temps, sous l'effet de l'historisme et du positivisme de l'époque, l'histoire de la littérature générale ou... de la *Weltliteratur* deviendra une seule et même chose. D'où l'avènement progressif, très lent, mais continuel, de l'acception universaliste, opposée au sectionnement du corpus «général» de la littérature en fonction des littératures nationales. Ces idées, de plus en plus admises par les comparatistes des dernières décennies, mènent à la conclusion que «*la littérature une et indivisible est devenue un lieu commun*». C'est la perspective même de cet essai.

Un certain progrès est réalisé dans la direction de la synthèse descriptive et surtout historique, mais tout repose, une fois de plus, sur un malentendu terminologique. «Littérature générale» ne veut pas encore dire «théorie (générale) de la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

littérature», mais seulement un stade plus avancé de l'étude des «rapports de faits» : le dépassement des «rapports binaires», l'élargissement de la recherche vers l'ensemble des analogies et des parallélismes littéraires vers ou d'autres rapports (Paul Van Tieghem). Le teneur de la démarche reste toujuors positiviste et athéorique, mais certaines anticipations y sont déjà à retenir : *«Un ordre de recherches qui porte sur les faits communs à plusieurs littératures, considérées comme tels, soit dans leurs dépendances réciproques, soit dans leurs coïncidences»*, et qui conservent *«de la beauté et de l'intérêt malgré la différence des idiomes. Et cette part est la plus grande»*. C'est déboucher, tant bien que mal, sur l'unité et l'universalité esthétique-littéraire à travers les courants, les tendances, les thèmes, les formes et les styles littéraires qui transgressent les frontières nationales. Bref, sur le vrai objet de la «littérature générale».

Encore plus prometteuse est l'ouverture vers les analogies, les coïcidences, les parallélismes, les synchronismes — phénomène qui dépassent largement la sphère des «influences». L'idée de synthèse supranationale est également à retenir. La littérature générale serait la synthèse et le couronnement des études littéraires comparées : types, thèmes, genres, courants internationaux. On pourrait envisager à la limite ces modalités de synthèse comme autant de systèmes ou de structures historiques descriptives. Ainsi définie, la «littérature générale» ou *general literature* continue à être prise en considération, et toutes les introductions dans la littérature comparée, depuis les premières jusqu'aux derniers «traités», résument ses thèses. On l'invoque toujours dans les milieux universitaires, où l'on est persuadé que la littérature comparée *«ne peut se séparer de la littérature générale»*. La tendance y est d'identifier purement et simplement ces deux disciplines, dont les objectifs sont tenus — quant à l'essentiel — pour identiques. Cette intuition, au moins implicite, d'un des pionniers du comparatisme (Louis Paul Betz), ultérieurement abandonnée, reprise parfois sans aucun succès, fut entérinée finalement — très tard d'ailleurs, comme on le sait — par les nouveaux statuts de l'A.I.L.C., modifiés lors de son IXe Congrès (1979). Une certaine évolution dans le même sens s'observe également depuis peu en France, où une mesure adminsitrative a décidé la constitution des «U.E.R. de Littérature Générale et Comparée», amalgame repris dans les différents documents de travail de la S.F.L.G.C. Le nouveau syntagme consacre non seulement une convergence et une complémentarité, mais surtout une synthèse méthodologique qui découle de la nature même de son objet. D'ailleurs, *«toute distinction s'évanouit dans la pratique»*, ainsi que dans l'usage actuel de ces deux termes. Comparatisme et «généralisme» désormais ne font qu'un.

Alors pourquoi ne pas faire appel à un autre terme ? La «littérature comparée» mérite-t-elle encore son nom ? Si la «généralisation» est plus importante de beaucoup que la «comparaison», ne faut-il pas trouver une autre dénomination à ce nouveau comparatisme qui se veut descriptif et généraliste et qui rompt les amarres qui le rattachaient au comparatisme génétique et historique ? Cette question, on doit en effet se la poser, et Etiemble ne manque pas de le faire parmi les premiers. L'hésitation entre «littérature comparée» et «littérature générale», qui est de l'ordre de l'évidence, inspire le même scepticisme terminologique à l'un des patrons du comparatisme français, Marcel Bataillon : *«La comparaison n'est qu'un des moyens de ce que nous appelons, d'un nom qui dit très mal ce qui veut dire, littérature comparée. Souvent je me dis que littérature générale vaudrait mieux, et puis, je vois aussitôt les inconvénients qu'il y aurait à adopter un nouveau terme qui ferait penser à des généralités et non plus à des rapports concrets entre oeuvres vivantes»*.

Les rapports «concrets» n'interdisent pas pour autant les rapports «abstraits», dont se nourrissent toujours les «généralités». Celles-ci, en déplaçant l'accent du «relatif» vers l'«absolu», c'est-à-dire vers l'essentiel, entraînent une mise en question légitime de l'ancienne définition. Si l'histoire de la littérature nationale et de ses rapports constitue le domaine de la *Relativistik*, la littérature comparée à visées généralisatrices aspire à son tour à devenir, si possible, selon une proposition assez récente, mais restée sans suite, une *Absolutistik*. Un terme comme *«littérature absolue serre de plus près la realité même de la discipline»* (François Jost), qui se veut donc une science du général littéraire, de sa définition et de sa description. Ce sont là autant de démarches essentiellement suprahistoriques, gene-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ralisatrices et débouchant sur un concept totalisant de la littérature, la proposition visant l'adoption d'un autre terme, qui cernerait encore mieux cette réalité, *Generalistica*, est également restée sans succès.

Les objections n'y manquent pas et quelques-unes sont de taille. Il y a d'abord cette confusion perpétuelle : la «littérature générale» est-elle objet ou méthode (d'étude) de la littérature universelle ? Et surtout quel type de méthode envisage-t-elle : historique ou descriptive-phénoménologique ? Si l'objet est formé des faits «communs», ceux-ci sont-ils d'ordre historique ou esthétique ? Ce conflit, compris d'ailleurs par Van Tieghem lui-même, casse d'emblée les reins d'une discipline vouée dès ses débuts à la dérive et qui n'arrive pas à préciser son objet. Puisqu'on ne peut pas étudier la littérature nationale sans un cadre «comparatiste», dont l'étendue recoupe le territoire même de la «littérature générale», ces distinctions se révèlent artificielles et impraticables. Dans cette acception restreinte, le terme même serait à éviter. D'autre part, si la «littérature générale» se propose des buts qui n'ont rien à voir avec l'histoire littéraire, la grosse mamelle du comparatisme traditionnel et institutionnalisé, mieux vaudrait séparer radicalement les deux domaines : réserver les «généralisations» à l'«esthétique» et chasser celle-ci complètement du comparatisme, ce qu'on n'a pas manqué de faire. C'est qu'il faut se débarrasser, et le plus vite possible, de cet hôte importun !

Ce raisonnement restrictif est à peine dépassé dernièrement, car la soudure réelle entre le «comparatisme» et le «généralisme» — c'est-à-dire la «poétique comparée», dont les présupposés de base et la méthode soient spécifiquement comparatistes —est encore loin d'être réalisés. Cela se voit très clairement à la faveur d'un certain nombre de réactions standard qui mettent directement en cause le statut des «généralités». Considérons, d'abord, la façon dont on les accueille. On les acepte, il est vrai, mais seulement au nom de certaines «lois» historiques ou autres, dont la teneur, purement philosophique ou idéologique, nie à la fois non seulement l'autonomie de l'esthétique, mais aussi la valabilité intrinsèque des considérations comparatistes, transférées toujours vers un *ailleurs*.

Les esthéticiens, à leur tour, semblant être, et ils le sont en effet, mieux placés à ce propos. Il est utile de rappeler qu'une des vieilles acceptions du terme «littérature» (= l'étude de la littérature) embrassait aussi les «principes» ou les «éléments» de la littérature, c'est-à-dire la théorie générale de la littérature. Cette orientation était déjà précisée au XVIII[e] siècle et elle continue au siècle suivant. La «littérature générale» ne fait que s'y insérer et prolonger, à sa manière, cette tradition. Elle mène à la solution réelle du problème : la littérature générale ouvre la voie à une théorie générale de la littérature et finit par être assimilée — partiellement ou totalemant — à celle-ci.

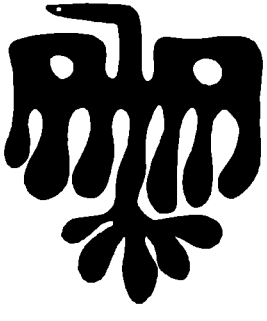
Les traditions plus philosophiques du comparatisme allemand sont plus favorables aux «théories», sinon aux considérations de portée générale. D'abord, par une synthèse essentielle entre «théorie, histoire et critique», synthèse qui constitue à partir de l'époque romantique, la base même des études littéraires considérées comme une branche de la *Kunstlehre*. Cette triade est reprise par de larges secteurs de la *Literaturwissenschaft*, y compris par celle d'orientation comparatiste. Encore plus notable est, de notre point de vue, l'assimilation de *vergleichende* à l'*allgemeine* (pour conserver la terminologie allemande), en tant que discipline unitaire dont l'objectif est la poétique ou la théorie générale de la littérature. La littérature comparée ne produit donc pas seulement les concepts littéraires de base et une méthode adéquate, mais aussi et surtout une critique des fondaments théoriques de la discipline, critique capable d'élaborer un nouveau concept de «littérature», ou tout au moins une *«réflexion sur la littérature en général, qui est toujours comparatiste»* (Kurt Wais). C'est ainsi qu'on aboutit à une identification à peu près complète réalisée par une «science littéraire» qui soit à la fois «générale» et «comparée» et dont la fonction serait la «totalisation» *(Ergänzungsfunktion)*. Des poétiques contemporaines (Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, 1962) sont aussi à mentionner. Une poétique de l'Amérique latine (José Antonio Portuondo) se propse un objectif tout proche : une théorie de l'art littéraire qui recouvrirait la structure de toutes les littératures. Quant à une autre poétique, toujours cubaine (R. F. Retamar), elle envisage un but rigoureusement identique : *«La théorie générale de la littérature générale»*. Conclusion parfaitement logique d'un raisonnement mené jusqu'au bout.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le comparatisme actuel, par quelques ouvertures de pointe, fonce dans la même direction, mais des incertitudes persistent. Il y a même des cas de surenchère. On déclare que le syntagme «théorie de la littérature» — pourtant si usuel, si consacré, si illustré ! — est «insolite», «problématique», pédant, esthétiquement «limité». On lui préfère, et de loin, celui bien plus prétentieux et plus rigoureux encore de «philosophie de la littérature». Mais même dans ce cas, l'objectif reste subalterne et colatéral : c'est un but parmi les autres et rien de plus, assigné libéralement à un comparatisme en peau de chagrin. Le véritable progrès aurait été une hiérarchie des objectifs et surtout le virage exclusif vers la théorie. Ce mouvement semble se dessiner finalement dans quelques prises de position récentes. On y accepte l'équation fondamentale : l'équivalence entre le *general literature*, la *poetics* et la *theory of literature* ; la «généralisation» descriptive du «langage moyen» de la littérature est envisagée comme parfaitement possible, même désirable ; les objectifs du comparatisme et de la théorie de la littérature sont reconnus donc comme identiques. L'article-programme de la dernière revue spécialisée allemande *(Komparatistische Hefte)* approuve ouvertement la conversion du comparatsime en une «réelle littérature générale» *(wirklich allgemeine Literaturwissenschaft)*, dont l'objet sera bien la «littérature universelle» ou «la littérature». Même si — recul important — celle-ci n'est pas à chercher en soi, mais seulement dans les «littératures» (nationales, etc.) *(nie als solche sondern nur in «Literaturen» sich zeigt)*. Mais pour chercher quelque chose, il faut savoir d'abord ce qu'on cherche, avoir au moins un schéma conceptuel «derrière la tête». En France, les poéticiens devancent les comparatistes au moins par leur «Centre de poétique comparée» et leurs *Cahiers de poétique comparée* (1/1973). La ratification de la «poétique comparative» est enfin un acquis : elle a même obtenu le *nihil obstat* de la part de S.F.L.G.C. Les projets les plus prometeurs en la matière s'intéressent aux *«procédés universels»* de la poétique comparée et à *«la liste de quelques principes les plus généraux»*.

Quand on remonte la tradition en la matière, nous ne retrouvons — pour en conclure — que deux positions explicites et d'une teneur effectivement programmatique. Après certaines hésitations relatives à l'ancienne signification de la «littérature générale», rejetée d'ailleurs, René Wellek ne voit plus aucune différence (sémantiquement du moins) entre celle-ci et la théorie de la littérature, la «poétique» ou les «principes» de la littérature. Quant à Etiemble, il tranche entre la *«littérature comparée à l'ancienne»* et *«la littérature générale de l'avenir»*, ce qui veut dire qu'il passe de la «littérature générale» à l'«esthétique» et à la «rhétorique». Retenons, parmi ses nombreuses déclarations, celle-ci, la plus concise et la plus précise : l'étude comparée des littératures nationales *«doit finalment nous permettre d'élaborer une littérature générale et une théorie de la littérature»*. Il s'agit somme toute de passer *«d'une étude strictement analytique de chaque littérature à l'étude synthétique de la littérature en général»*. Des philosophes, qui remontent aux fondements du savoir romantique qui l'ont ébauché, entérinent le même projet.

Adrian MARINO



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

AUGUSTIN BUZURA

«Decît să fac confidențe de ordin spiritual — *scria Julien Green* — mai degrabă m-aș dezbrăca gol pușcă în piața Concorde».

E greu de dedus toate motivele care l-au îndemnat tocmai pe autorul cunoscutelor jurnale *să facă o asemenea mărturisire, însă, acum, în fața întrebărilor sînt tentat să spun aproape același lucru.*

De ce scriu ? În ce cred ? Cît ar părea de curios, în sfertul de veac de cînd mă străduiesc să exist ca scriitor, mi le-am pus de prea puține ori și doar o singură dată m-am străduit să răspund în scris, cu cîțiva ani în urmă. Aflat în situația de a repeta gestul, mă încearcă aceeași crispare.

Îmi place să-mi dovedesc sentimentele, convingerile, nu să le teoretizez. Ele trebuie să transpară din cărți și din tot ce fac. Iar apoi mi-e frică de cuvinte mari : utilizarea lor excesivă, fără o acoperire faptică reală le-a cam golit de sens ; viața ni s-a umplut de adjective ; superlativele au ajuns să acompanieze faptele mici ; vorbirea firească, responsabilă, începe să iasă din uz. Oare facem numai lucruri excepționale, decisive, hotărîtoare ? Plus că întotdeauna ceva rămîne nespus : nu poți, nu știi, n-ai cum să-l spui, nu reușești să explici toate fațetele răspunsului la o întrebare atît de complicată. Oricum el nu poate fi diferit de cel al mediului în care te-ai format și încă înainte de a ajunge să-l cristalizezi — aproximativ, firește — în cuvinte, îl ai în sînge, îl simți, iar meseria aceasta îngrozitor de dificilă, de scrittor, te caută...

Acum, dacă mă gîndesc bine, îmi dau seama că, în realitate, cu cît mă credeam mai departe de ea, cu atît eram mai aproape... Iată, am mînuit cu destulă pricepere coasa, lopata, fierăstrăul, plugul. Fără voia mea, m-am pomenit funcționar, învățător, ba chiar și angajat sezonier la fostul circ Krateyl. De asemenea, am străbătut, uneori cu moartea în suflet, galeriile de sub munții Băii Mari și cînd auzeam de copturi și surpări, acolo, la șase sute de metri adîncime, mă gîndeam doar la banala viață, să trăiesc pur și simplu. Pe atunci, a scrie echivala pentru mine cu a semna statul de plată ; nici nu mă gîndeam că, de fapt, tocmai în acele zile, în subconștient mi se întipăreau, într-o primă formă, cărțile de mai tîrziu, că atunci descopeream ce înseamnă a trăi, a crede, a avea o convingere.

În liceu, dar și în lunile atît de lungi cînd încercam să alfabetizez forestierii de la o exploatare din inima munților, visam cu disperare să devin sculptor și nu era spațiu liber în Baia Mare și în satele din Maramureș în care să nu văd statui modelate de mine — de unele proiecte nici astăzi nu mă rușinez —, dar soarta, care m-a purtat după voia ei, mi le-a respins și astfel m-am pomenit medic. Mi-a plăcut enorm această meserie ; în locul statuilor făceam planuri de cercetare în domeniul atît de vast al psihiatriei : nerușinat aproape, îmi scrisesem teza despre Shakespeare *în psihiatrie și, stîrnit de Huxley, îmi strînsesem o bibliografie serioasă despre psihedelice cu ajutorul cărora mă gîndeam să cercetez «din interior» schizofrenia.*

Cred că am fost inconștient aproape cînd am renunțat la o certitudine, medicina, pentru o iluzie : literatura. De atunci, cu fiecare carte, articol, etc., am certitudinea că o iau mereu de la zero, nu m-a părăsit o clipă senzația de începător. Acum, la atîta vreme de la acea decizie, îmi vine în minte observația

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

patriarhului Miron după ce l-a întrebat pe Gala Galaction de ce s-a făcut preot: «Literatura a pierdut, iar biserica n-a cîştigat!» Deşi nu o dată în faţa paginii albe sau scrise am avut impresia că în cazul meu medicina a pierdut, ştiu că drum de întoarcere nu mai există.

Sigur, nici una din cărţile scrise nu m-au satisfăcut, dimpotrivă; distanţa dintre carte şi modelul ei mental a fost, de fiecare dată, copleşitoare. Deşi am scris în ultimii ani terorizat de senzaţia că fiecare rînd ar putea să fie ultimul, deşi le-am refăcut şi re-refăcut, la sfîrşit, în locul mulţumirii aşteptate, dorite, visate, m-a întîmpinat spaima, insatisfacţia, deruta: chiar nu mi-e dat să ajung vreodată, fie şi pentru o clipă, la ... Tipperary?

De ce mai scriu? Îmi vine-n minte răspunsul ciobanului ardelean cînd este întrebat de ce poartă cojoc şi căciulă în mijlocul verii: «Asta-i situaţia!» Şi dacă totuşi am o satisfacţie, ea este de altă natură: în meseria aceasta, mai mult decît în cele pe care le-am cunoscut, mă simt mult mai liber, spaţiul de investigaţie este nelimitat, nu depind decît de... Steaua Polară. Iar apoi, nimeni nu mi-a dat-o, nimeni nu m-a făcut scriitor şi, prin urmare, nimeni nu mi-o poate lua; cît există hîrtie şi cerneală nimic nu mă poate opri să scriu — fireşte, în afară de vreun accident biologic! — iar la o adică mi-aş «construi» cărţile în memorie şi, ca în 45°—Fahrenheit, le-aş... vorbi!

În faţa hîrtiei albe am redescoperit sentimentele întîlnite odinioară în mină, spital, laborator sau la coarnele plugului; profesia aceasta te obligă să-l înţelegi şi pe echilibristul pe care, la nevoie, jos, nu-l aşteaptă plasa elastică, şi pe juristul aflat în faţa unor cazuri disperate şi pe cercetătorul care forţează «porţile cunoaşterii», şi pe genist şi pe Kamikadze, să ai cîte ceva din fiecare.

Scriu, aşadar, din toate motivele sugerate, din motivul necunoscut invocat adesea de Rebreanu şi nu numai de el; înainte de toate scriu fiindcă acesta mi se pare unicul meu rost, lucrul cel mai dificil pe care mă încăpăţînez să-l fac. Am scris şi scriu numai într-o stare de revoltă: împotriva a tot ceea ce-l înjoseşte pe om, îi reduce dreptul de a fi liber, de a cunoaşte, de a se bucura şi de a-şi exprima ceea ce crede şi simte. Pentru mine scrisul înseamnă deci revoltă împotriva morţii biologice, dar mai ales psihice. Dacă morţii biologice n-avem cum să i ne opunem, cu moartea psihică avem absolut toate mijloacele pentru a ne confrunta. Cuvîntul are o forţă formidabilă; el a înălţat adesea monumente false, umilitoare, dar a dărîmat şi mai multe... La noi, Inochentie Micu, cum spune Blaga, a luptat singur împotriva unui imperiu. Pe alte meridiane, mai demult, dar şi în zilele noastre, încleştări asemănătoare, aparent fără şanse, au sporit greutatea în aur a cuvîntului scris, încrederea în forţa lui şi în puterea omului de a se regenera, de a se opune la tot ce-i împiedică dezvoltarea normală, la tot ce-l împinge spre epocile de început ale speciei noastre. Opera de artă are o forţă teribilă, iar astăzi scriitorul, mai mult ca în oricare epocă, are un rol deosebit în a apăra acele valori fără de care omul nu se poate numi om. Mai mare sau mai neînsemnat, cu audienţă largă sau restrînsă, cu nume de rezonanţă sau fără, scriitorul trebuie să rămînă pe baricadele dreptăţii, adevărului, omeniei, libertăţii. Viitorul unui popor depinde de numărul conştiinţelor sale, de aceea este foarte important orice om cîştigat pentru viitor.

Sigur, se poate scrie şi detaşat de lume, făcînd abstracţie de toate frămîntările cotidiene. Se poate trăi cizelînd la nesfîrşit cuvinte, lustruindu-le cu migala bijutierului, cu gîndul la un iluzoriu viitor, supunîndu-te tuturor capriciilor clipei sau făcînd planuri îndrăzneţe «din cuţite şi pahară». Numai că viitorul are toate rădăcinile în prezent, are foarte mult din chipul prezentului, din datele lui. De aceea, atît cît sînt, prefer această încleştare de zi cu zi, prefer să trăiesc azi şi să fiu util azi.

Am visat multe lucruri, inclusiv să studiez prin marile biblioteci ale lumii şi să fac gazetărie. Nu s-a prea putut. Nu de puţine ori mi-a fost dat să întîlnesc confraţi mai interesaţi de propriul lor destin decît de al celor pentru care trebuie să scriem, să le exprimăm gîndurile, întrebările, durerile şi bucuriile. Cu timpul mi-am legat toate proiectele de proză. Ele depind numai şi numai de mine. Ştiu că nu voi ajunge vreodată la... Tipperary, dar sînt convins că întotdeauna voi putea fi găsit undeva pe acest drum alături de cei care se opun comerţului cu vorbe, înjosirii omului, încălcării drepturilor sale, adică alături de cei ce se confruntă cum pot cu moartea psihică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SAECULUM

BICENTENAR STENDHAL

Bilan critique d'une approche psychanalytique

On se souvient qu'au terme d'une étude sur Stendhal, dans *Littérature et Sensation*, J. P. Richard constatait que parler de cet auteur, c'était se condamner à l'impression qu'on n'a rien dit, qu'il vous a échappé. J'ai éprouvé moi aussi ce sentiment en m'engageant dans la voie d'une interprétation analytique du rapport entre son écriture et ses thèmes. Ici l'insatisfaction est peut-être plus vive encore. A la limite, elle mènerait à la question : que prétend-t-on au juste découvrir ?

Nous savons que la portée de l'analyse diffère du tout au tout quand on passe de la pratique clinique sur une personne à un mort dont subsiste seulement en ensemble de textes et de témoignages. Dans le premier cas s'instaure une relation duelle entre individus où il s'agit de rechercher dans l'histoire archaïque de l'un le noeud d'un comportement névrotique et, pour parler sans nuances, de le dénouer par le biais de l'abréaction et du transfert, d'amener à la fin le patient à une réinsertion normale dans l'existence, du moins au seuil. Lacan observe avec justesse : *«Dans le recours que nous préservons du sujet au sujet, la psychanalyse peut accompagner le patient jusqu'à la limite extatique du „tu est cela", mais il n'est pas en notre seul pouvoir de praticien de l'amener à ce point où commence le véritable voyage»* [1].

Le champ de l'exploration, de même que son instrument, relèvent aussi de parole pure quelle que soit notre conception de l'inconscient. Cette réserve exprimée par Lacan sur les pouvoirs ultimes de l'analyse est pour le critique encore plus importante. Le voyage que le patient commence, en théorie après guérison, est pour l'écrivain achevé. Nous interrogeons du posthume. En outre, il a choisi parmi d'autres chemins possibles, celui de l'expression écrite, faisant le cas échéant l'économie de cette relation temporelle reçue de concert avec l'analyste, à supposer que l'éventualité se soit offerte, ce qui n'est pas le cas bien entendu au 19-ème siècle, a supposer aussi qu'elle fut souhaitable. La perspective nous met en présence de grandes difficultés.

Nous devons en effet examiner non plus le rapport direct entre la conduite actuelle d'un homme et ses conflits archaïques, mais le rapport entre une oeuvre et des pulsions infantiles présumées. Encore une fois nous ne disposons plus que de textes comme l'archéologue ne dispose que d'inscriptions. Jean Bellemin-Noël, il me semble, use ici d'une comparaison heureuse avec une partie d'échecs. Quand celle-ci se joue, chaque coup offre un éventail de possibles, de même qu'un ouvrage en train de s'écrire offre un éventail de décisions éventuelles dont nous choisissons en principe la meilleure. Le texte, lui, représente une partie jouée dont les possibles contemporains de la gestation ont disparu. Nul n'a à les connaître sauf l'auteur qui

[1] Lacan, *Ecrits, I, Le stade du miroir*, p. 97 (Point/Seuil)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

emporte avec lui son secret et ses repentirs, toutefois pas en entier : des ébauches, des carnets, des brouillons peuvent subsister, mais ce sont encore des traces et le plus souvent lacunaires. Pourtant dans notre perspective, c'est là que notre attention doit se porter, sur le rapport entre la décision et l'alternative préalable.

En effet dans le choix d'un possible parmi d'autres, c'est à dire telle évolution d'une intrigue, telle destinée assignée à un personnage, telle péripétie, tel mot plutôt qu'un autre, deux sortes de considérations peuvent entrer en ligne de compte : l'une relève de la logique de la forme qui impose des limitations variables. Aussi libre soit-elle, et le roman est la plus libre, elle ne peut tout enclore, et je me servirai à mon tour d'une comparaison, mais leibnizienne : un univers romanesque ne peut en droit inclure que des compossibles, soit des possibles en harmonie de coexistence, ne serait-ce par exemple que l'unité d'un caractère — et là nous apercevons que la portée de cette exigence ne sera pas la même dans le monde d'un Flaubert ou d'un Dostoïevski. En bref si l'auteur est omniscient, il n'est pas tout puissant, il n'est pas vraiment Dieu. C'est là que les choses deviennent intéressantes. La logique de la forme ne va pas toujours dans le sens du désir, si l'on admet que le possible en est l'expression plus ou moins voilée, qu'il incarne le rapport vécu de l'auteur à son texte, aux mots.

Porquoi écrit-il ? Entre diverses raisons, c'est qu'il y trouve une satisfaction fantasmatique et il répugne à devoir parfois y renoncer. La nature de son style dépend ici du degré de contrainte qu'il parvient à s'imposer. Le champ des possibles est un lieu d'angoisses, de débats avec les pulsions qui se glissent dans le texte de manière plus ou moins consciente et bien entendu l'omission, la rature deviennent aussi significatives que le choix. On aperçoit encore que le mode d'écriture va opérer à divers niveaux et l'on pourrait en simplifiant placer la logique de la forme sous le signe du principe de réalité ; la spontanéité rédactionnelle du brouillon sous celui du *«principe de plaisir»*.

Là nous rejoignons enfin Stendhal chez qui la manière d'écrire va de toute évidence vers ce dernier. C'est ce qui m'avait d'abord frappé quand j'ai commencé à l'étudier. On se souvient du goût ostensible pour l'écriture transparente, propre, dénuée d'ornements comme de son dédain pour le travail sur le style : *«Je n'ai jamais voulu arranger»*. Il confesse à maintes reprises qu'il veut avant tout se faire plaisir en écrivant ; pourtant voilà un auteur chez qui les projections du subconscient devraient être les moins dissimulées, présentes directement dans sa thématique. *«La page que j'écris me donne l'idée de la suivante... Je ne fait point de plan»* [2]. Même si cela n'est pas tout à fait vrai, l'instrument analytique serait donc, semble-t-il, adapté à l'étude d'un écrivain qui improvise, donc se trahit et cherche à se trahir dans la mesure, on le sait, où son but est autant l'édification d'une oeuvre que la connaissance de soi.

En outre privilégier le langage spontané, s'épargner les contraintes des plans, se laisser porter par le flux des mots ne représente qu'une apparence de liberté. Une propriété de l'improvisation est de ménager sans cesse de faux hasards. Qui choisit, à la limite ? non pas le *je*, mais la pulsion qui le déborde. Quand Beyle s'abandonne à l'imagination qui souffle une péripétie à partir de la page de la veille, il donne seulement un champ opératoire à la thématique souterraine d'un esprit qui se voudrait toute lucidité. Il se place presque dans l'attitude mentale de l'écriture automatique. C'est par ce biais que je comprendrais les multiples inachèvements : il improvise dans le cadre d'une forme où tout n'est pas compossible, où tout ne saurait obéir au caprice fantastique qui permet de continuer à prendre du plaisir, ce qui équivaut chez lui à reproduire les situations matricielles dont la nature autorise l'achèvement : ainsi la fuite puis le retour, le bonheur carcéral. L'imagination de Stendhal est aussi pauvre en matrices qu'elle est riche en variations à partir de situations analogiques — d'où aussi les emprunts, pour ne pas dire les pillages.

Je voudrais maintenant donner un exemple plus développé de ce mécanisme, révélateur du fonctionnement de son écriture, et qui intéresse l'image paternelle. Je l'emprunterai au début de la *Chartreuse de Parme*.

---

[2] *Journal littéraire*, III, p. 210. *Oeuvres complètes*, au Cercle du Bibliophile, (Librairie du Grand Chêne, Aran, Suisse).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

On a beaucoup discuté sur l'opportunité du premier chapitre. Balzac, on s'en souvient, voulait l'éliminer. Dans la perspective de l'économie de la forme, il avait raison. Pour un lecteur candide, l'entrée des troupes françaises à Milan fait pièce rapportée. D'ailleurs Stendhal défendait mollement le chapitre, mais en alléguant qu'il y avait pris un *«plaisir»* extrême. Or ce plaisir, à considérer l'exigence libidinale de l'écrivant, confère au chapitre une fonction très précise, le rend presque nécessaire.

Il s'agit en effet, sous le tableau d'histoire, de concilier l'intrigue avec une ébauche de *roman familial*, pour reprendre l'expression de Freud et de Marthe Robert. Il s'agit d'introduire dans le roman une équivoque sur la paternité réelle du héros. L'important, c'est la présence dans Milan du lieutenant Robert, et rien d'autre. La dictée de l'improvisation va partir de ce foyer trouble où se devine avec facilité le rapport hostile au père, à Chérubin Beyle. On se souvient que le lieutenant touche un billet de logement pour le palais de la Marquise del Dongo, alors, nous dit le narrateur, dans tout l'éclat de sa beauté. Allusion pleinement suggestive, presque rêveuse et le roman n'y ajoutera rien. Le choix du scripteur va à l'ambiguité, à l'insinuation, mais le possible suspendu s'en déduit facilement : *«Fabrice venait justement de se donner la peine de naître quand les français furent chassés et il trouvait par le* hasard de la naissance *(je souligne) le second fils de ce marquis del Dongo»*[3]. C'est seulement dans une note Chaper qu'il insiste : *«Il passait même dans le temps pour le fils de ce beau lieutenant Robert»*.

Stendhal écrivant évolue donc au gré de la pulsion et l'influence de celle-ci pèse sur la ligne entière du roman. Fabrice bâtard et non simplement suspect de l'être, c'est un autre livre qui aurait été écrit. Ensuite, vous le savez, nous assistons à l'habituelle fuite, à la quête d'une paternité idéale en la personne de Napoléon, mais le caprice de l'imagination va nous ménager une surprise curieuse. Le beau lieutenant est devenu général dans l'Etat Major de Ney ! On le retrouve par un autre hasard en apparence extraordinaire, mais il faut croire que le roman familial est imprégné de culpabilité. La retrouvaille imaginaire se solde par une sorte de châtiment. Je fais allusion à l'épisode où le cheval du général est tué. Les soldats de l'escorte prennent celui de Fabrice en remplacement, jetant le cavalier à terre puis la troupe s'éloigne au galop. Le fantasme disparait du livre, la figure d'un père hostile, castrateur. Il a pris la monture du fils, l'instrument de sa puissance virile. (Le cheval joue d'ailleurs un rôle important dans l'oeuvre.) Nous voici ramenés l'équation oedipienne, au-deçà même. Il est d'ailleurs significatif que sur cet épisode le rythme aisé et vif de la dictée se soit essoufflé. D'après Arbelet, Stendhal l'aurait alors interrompue pour faire un voyage.

On revient ensuite à un trait permanent du romanesque : échappée/retour, et cette anabase. si l'on peut dire, est destinée à recouvrer une identité (faux nom durant la fuite), mieux une identification : enfance, lac, abbé Blanès, figure maternelle tant aimée.

L'improvisation obéit donc à un schème subconscient que l'on retrouverait facilement avec des variantes dans d'autres oeuvres. Stendhal cherche sans cesse à récrire un *roman familial*, mais pour y réussir il y faut des conditions qui ne sont pas toujours remplies. La logique de la forme ou principe de réalité mettent des obstacles. Alors le plaisir cesse et là commencerait le romanesque flaubertien, ses contraintes, aux antipodes d'un auteur précisément exécré par Flaubert. C'est l'inachèvement symptomatique auquel il substitue parfois une recherche autobiographique en guise de relai.

L'exemple montre que l'approche analytique n'est pas sans portée. A partir d'un examen attentif du texte il este possible de reconstituer le passage du possible au choix, la trace du désir dans l'écriture, la préférence situationnelle révélatrice. On peut sans doute comprendre comment les pulsions archaïques d'un auteur l'ont amené à traiter tel ou tel genre d'intrigue, comment elles ont soufflé telle ou telle péripétie. Peut-on aller plus loin ? On rejoint ici ma question préalable. J'incline à répondre par la négative.

Ce n'est pas seulement parce que la partie est jouée, rendant nombre d'hypothèses invérifiables, mais parce que les conclusions éven-

[3] *Chartreuse de Parme*, p. II, édition Martineau (Garnier)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuelles aboutissent à des généralités. Que les textes stendhaliens manifestent la présence de l'Oedipe c'est l'évidence, mais une évidence vague. La fixation à l'image maternelle existe aussi chez Proust, chez Baudelaire ou Nerval. Il faut rappeler ici ce que Mauron disait du symbole collectif : *«L'interprétation par le symbole demeure possible, mais vague puisqu'elle ignore l'originalité»* [4]. Tel est le cas. En outre l'examen du texte global offre configuration éclatée de signes à partir desquels il est très difficile d'établir une convergence. Ainsi, dans la *Chartreuse*, l'épisode de l'arbre planté par la mère de Frabrice pour commémorer sa naissance. Pour M. Turnell, c'est un symbole phallique et la peur que le frère ait coupé l'arbre, une angoisse de castration. Jean Prévost, lui, dans la branche cassée la prémonition de la mort de Sandrino. L'inconscient du texte demeure fondamentalement ambigu, et d'autant plus que le critique s'expose à être lui-même aimanté par des indices en connivence avec ses propres fantasmes et à construire à son tour une fable sur le texte. J'illustrerai ces diverses difficultés par un autre exemple, peut-être contre-exemple, et qui intéresse encore la figure du père.

Nous savons qu'elle est dans l'ensemble hostile : le père Sorel est ignoble et les paternités idéales elles-mêmes sont perfides (Robert, Mosca). Les textes autobiographiques accablent Chérubin Beyle, et avec une injustice révélatrice. Il existe toutefois une exception. Un roman important cherche à se bâtir sur une image positive : *Lucien Leuwen*. Là, chaque trait du père s'oppose à ceux des autres romans, comme M. Chaitin l'a bien marqué dans *The Unhappy few*. Les dispositifs habituels sont bouleversés. Nous sommes certes en présence d'un jeune homme qui cherche à s'émanciper, mais d'une famille heureuse où l'entente conjugale est exemplaire : père et mère s'aiment, adorent leur enfant et davantage semblent payés de retour ! Dès le début vous lisez avec surprise : *«Lucien avait un accès de tendresse pour son père»* [5], et père doué de toutes les vertus : homme d'esprit, généreux, serviable jusqu'à chercher une maîtresse pour son fils. Il multiple les déclarations d'amour, et il y aurait peut-être à s'interroger sur cette surenchère. En tout cas, on s'aperçoit peu à peu qu'il est beaucoup plus difficile de s'affranchir d'une protection de cet ordre. Si l'on passe sur les deux péripéties majeures, Nancy et Mme de Chasteller, la mission politique en Normandie, on constate que Lucien n'a cessé d'agir sous le regard de son père et d'être mené par lui en sous-main. Monsieur Leuwen le tire d'affaire quand il quitte Nancy et s'expose à être traité en déserteur. Il rétablit ensuite sa carrière compromise, essais encore de mettre dans le lit du fils une femme utile, Mme Grandet, entend le venger de l'animosité du ministre de Vèze, obtient pour lui la croix. En bref, Lucien devient un pantin dont il tire les ficelles.

Plus surprenant : à ce point le roman dévie de sa ligne ! Je parle bien entendu avec précaution en raison de l'état des manuscrits. La personnalité de Lucien prend du flou, celle du père grandit de façon extraordinaire. Désormais, c'est sa propre histoire qui nous sera contée. Il se met, on s'en souvient, à faire de la politique, forme sa légion du Midi avec des députés à sa solde, devient un tombeur de ministères, gagne la faveur du Roi. La paternité aimante est devenue écrasante !

Alors la narration s'embourbe, piétine. (L'oeuvre est dans l'ensemble statique). Que faire ? Lucien ou Beyle en prend conscience fort tard. Il refuse en fin de compte la gratification et la croix qui récompensent sa mission ratée : *«Que mon père n'ait plus à s'occuper de ma fortune politique»* [6]. Le mieux serait maintenant de s'en débarrasser, mais comment ? La faute technique constituée par cette déviation est plus grave que celle de la *Chartreuse* où, après Waterloo, le roman pouvait être facilement relancé. Stendhal ne s'en tirera pas. L'improvisation lui souffle la solution la plus banale et la plus facile, mais d'abord une contradiction. On a en mémoire la protestation de tendresse liminaire, sans doute fatale. Nous lisons, à l'approche de l'arrêt définitif de la narration : *«Lucien avait un grand remords à propos de son père. Il n'avait pas d'amitié pour lui ; c'est*

[4] Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, P. II (Corti).
[5] *Lucien Leuwen*, p. 201, édit. Del Litto (poche / Hachette)
[6] *Idem*, p. 591

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce qu'il se reprochait souvent sinon comme un crime, du moins comme un manquement de coeur». La phrase ressemble à celle que Julien Sorel pronoce quand son père lui rend visite en prison. Il y insiste : *«Il avait une honte intime et profonde à s'avouer, mais enfin il fallait bien qu'il se l'avouât, qu'il manquait de tendresse pour son père. C'était un tourment et un malheur presque plus âpre que ce qu'il appelait dans ses jours noirs, avoir été trahi par Mme de Chasteller»* [7].

Aussi Monsieur Leuwen meurt subitement, en une ligne, sans qu'on sache comment. Le roman reprend quelque vivacité, mais il est trop tard. L'infidélité aux schèmes subconscients ne pardonne pas. L'échec était inscrit dans les données. *Lucien Leuwen* ne pouvait être achevé, et d'autant moins qu'entre les deux lançées narratives, Beyle a rédigé *Henri Brulard* qui a dû redonner vie émotionnelle à sa préhistoire affective, contribuant ainsi à condamner le roman.

Il est même étonnant qu'il ait pu ensuite poursuivre si longtemps, mais c'était dans la veine du réalisme politique presque à la Balzac, où il était servi par une très riche expérience et qui le plaçait en marge de ses fantasmes personnels.

Qu'en conclure ? A la lettre du texte, on pourrait avancer que la méthode conduit à des résultats en divergence. Il est possible aussi de prétendre que les contradictions ne sont qu'apparentes, que nous venons de découvrir la clef des inachèvements et que l'entreprise de *Lucien Leuwen* illustre ce que la psychanalyse appelle l'ambivalence.

C'est probable, mais il est difficile d'ignorer que le roman porte la trace des aventures vécues à l'époque par l'auteur, son amour malheureux pour Matilde Dembowski ; qu'il est imprégné de l'histoire de son temps, bourré d'allusions politiques qui auraient rendu la parution scabreuse pour un fonctionnaire. Il est vrai que publication et achèvement sont à distinguer. Lequel a pesé le plus dans la décision d'abandonner ? Je penche pour l'infidélité à la structure profonde de l'imaginaire stendhalien, à l'appel impérieux suscité par l'autobiographie (inachevée, elle aussi) qui va le mener à la *Chartreuse de Parme*, c'est à dire à l'apothéose des figures féminines. Puis-je toutefois accorder une valeur scientifique à mes conclusions ? Il serait outrecuidant de le prétendre.

On touche ici aux limites de la méthode strictement psychanalytique, trop réductrice comme nous l'avons déjà souligné. Certes les relations parentales primitives dominent l'existence de Beyle et se répercutent dans les écrits de Stendhal, mais avons-nous découvert plus qu'il n'en savait, à sa façon, et qu'il révèle avec ostentation dans *Henri Brulard ?*

Tout le monde connait ces lignes : *«Ma mère, madame Henriette Gagnon (nom de jeune fille), était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère... Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements.. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui donner à la gorge»* [8] et sa mort quand il a sept ans reste l'événement majeur de son existence. Là un destin était donc forgé, mais ce que la psychanalyse n'explique pas — et c'est pourquoi j'ai cité au début la pensée de Lacan — c'est la raison pour laquelle l'homme a voulu le jouer sur l'écriture, comment à partir d'un lot, somme toute banale et commune, il a trouvé sa singularité, celle de son oeuvre ?

Je crois que le problème, plutôt le mystère, ramène à l'histoire du sujet. Nous n'aurons chance de jeter quelque lumière sur lui que par l'étude minutieuse des interférences entre les signes du texte et les renseignements biographiques ; non pas le retour à la vieille division, l'homme/l'oeuvre, mais l'entrecroisement entre l'expérience existentielle et celle de *«l'écrivant»*.

Ainsi dans *Henri Brulard* ce qui nous intéresse n'est pas l'enfance de Beyle en tant que telle. Elle est semblable à beaucoup d'autres, mais, outre la lecture qui en est faite par l'entremise d'un individu devenu Stendhal, c'est la réinterprétation à laquelle il la soumet plus ou moins consciemment ou, si l'on préfère, le travail du fantasme rétroactif. En outre c'est l'insertion directe de ce travail dans le temps consacré à l'écriture d'une fiction, les rapports entre l'un

[7] *Idem*, p. 644.

[8] *Henri Brulard*, p. 26 (La Pléiade / Gallimard, *Oeuvres Intimes*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

et l'autre, la contamination de l'un par l'autre dont nous venons de donner quelques exemples.

Faut-il admettre avec Marthe Robert que la tentation romanesque dérive toute du *roman familial* ? Je serais moins systématique. Je dirais la seule tentation de l'écriture au sens le plus large. Chez Stendhal, l'attirance autobiographique est aussi forte, sinon plus. Les romans forment une petite partie de la masse énorme des textes. On comprend pourquoi : la logique de la forme y est infiniment plus souple, presque absente. Il peut céder sans réserve à ses pulsions, remodeler son passé au gré de ses fantasmes et, à la limite, en vertu d'une réaction circulaire, se donner le plaisir de croire qu'il a été cet enfant en partie inventé.

On rappelera en outre son inaptitude à bâtir un cadre fictionnel. Il doit toujours calquer son plan sur une histoire ou un ouvrage préexistants. Là encore, pour y revenir un instant, *Lucien Leuwen* a été l'exception, en dépit de la lecture préalable du *Lieutenant* de Mme Jules Gaulthier. Dans un fragment écrit à Civita Vecchia (du 31.I.1835), il confesse : *«Le plan a été ma plaie (ou mon tourment : plague) pendant tout le temps de ce roman, au contraire de Julien où le plan était donné et où je ne voulais admettre aucune altération à la vérité»* [9].

Cette dimension historique ou progressive de la recherche nous semble d'une importance égale à l'exploration du passé archaïque. La singularité surgit au niveau du devenir des données primitives, dans l'évolution et la maturation temporelle qu'elles subissent, en un mot dans le traitement auquel l'individu écrivant les soumet.

Je serais enclin ici à me séparer de Freud, quoiqu'il ait eu conscience de la difficulté. Il écrit dans l'*Introduction à la psychanalyse : «Nous trouvons sans peine que la haine du père est renforcée par de nombreux motifs qui ont leur origine dans des temps et des relations ultérieurs, que les désirs sexuels orientés vers la mère se coulent dans des formes qui, pour l'enfant, devaient être encore étrangères»* [10]. On ne saurait mieux dire et ces *nombreux motifs* appartiennent bien sûr au développement du fantasme rétroactif, à sa puissance de fabulation, mais Freud ajoute aussitôt : *«ce serait peine perdue que de vouloir expliquer la totalité du complexe d'Oedipe par le fantasme rétroactif et de le faire dépendre d'une époque plus tardive. Le noyau infantile persiste...»*

Pour ma part, j'estime que dans la perspective de l'écrivain la réinterprétation par le roman familial constitue l'élément essentiel, le champ de la recherche critique. La fiction de soi-même, dirais-je, issue de la fussion entre l'équation primitive et la contingence de l'histoire ultérieure recouvre à jamais la réalité du vécu. Aucune autobiographie ne sera exacte, si ce n'est d'intention, ce qu'il serait trop facile de vérifier, ne serait-ce que chez Rousseau. En d'autres termes, l'Oedipe ne se vivra ni ne s'écrira jamais deux fois de la même façon, tributaire des conditions datées de la prise de conscience, du rapport singulier que l'écrivain entretient avec le langage. Sartre remarque avec pertinence dans son étude sur Flaubert : *«Le passé préhistorique revient sur l'enfant comme Destin. C'est la source d'impossibilités permanentes... et c'est aussi la matrice des inventions les plus singulières»* [11].

Que voulons nous au juste découvrir ? demandai-je au début. On le constate : ce n'est pas exactement ce que la psychanalyse recherche, même si nous faisons usage de certains de ses concepts. Nos deux principaux exemples ont montré les limites de la méthode, les précautions dont nous devons nous entourer. Le bilan n'est toutefois pas négligeable.

Par l'examen du genre de fable que l'écrivain édifie à partir des données primitives de son existence, l'examen des particularités de son écriture, il se révèle possible de projeter un éclairage, d'une part sur l'accomplissement plus ou moins heureux de ses projets, de l'autre sur la relation entre la genèse des oeuvres et la thématique subconsciente de *l'écrivant*.

---

[9] *Lucien Leuwen*, note p. 650, ed. Martineau, t. 2 (Folio / Galli.)

[10] Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 316 (Payot)

[11] Sartre, *L'idiot de la famille*, I, p. 55 (Gallimard)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'accomplissement plus ou moins heureux implique une référence esthétique. La lecture dans cette perspective — étroite, reconnaissons-le, quand nous avons affaire à un écrivain aussi important — ne doit pas perdre de vue cette dimension.

On se dit parfois en refermant un grand roman : pourquoi est-ce accompli ? pourquoi est-ce si beau ? Sans pouvoir espérer lever entièrement le secret, il serait alors permis de répondre : c'est que l'auteur a su trouver un principe d'accord ou mieux d'harmonie entre la logique contraignante d'une forme et le jeu compliqué de ses pulsions, qu'il a pu ainsi nous communiquer une part des satisfactions fantasmatiques qui, écriture faisant, s'y sont glissées.

Robert ANDRÉ

Quelques références :

Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, chapitre *Connaissance et tendresse chez Stendhal* (Seuil)
Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (TEL/Gallimard)
Chaitin, *The Unhappy few* (Indiana press)
Jean Prévost, *La Création chez Stendhal* (Mercure de France)
Robert André, *Ecriture et Pulsions dans le roman stendhalien* (Klncksieck, 1977).

MIRON COSTIN

Cuvînt întru cinstirea cronicarului

Cuvîntul e înfricoşător, rostirea este osînda veşnică pentru omul scrisului, dacă iese din lumina Logosului Iubirii şi Adevărului.

«Eu voi da seama de ale mele cîte scriu !»

Iată testamentul moral al întregii noastre literaturi, pentru că vine de la cel dintîi, de la întemeietorul care, precum Isaia proorocul fierăstruit, Miron Costin decapitat cu o rămăşiţă sfîntă de zece copii, îşi ridică opera la rang de profeţie testamentară.

«Nici este şagă a scrie ocară veşnică unui neam. Că scrisoarea este un lucru veşnic.»

Este cu adevărat cumplit acest cuvînt ce l-ar fi putut rosti un Eminescu sau Hölderlin. Neamul odată vieţuind, devenit organic, intră în pronia divină, el este vrut în eternitate şi a te lega de umbre şi căderi de o clipă, a-l osîndi în mare pentru vremelnic este o impietate în eternitate.

Evlaviosul Miron Costin ştie că neamurile, fiecare cu slava lui, au o destinaţie în eschaton, că vor aduce roadele vieţuirii lor istorice în faţa Mielului din viziunea de pe Patmos, că neamurile întemeiate în Logosul întrupat în istorie nu dispar niciodată. De aceea îl cinstim pe acest sfînt părinte al neamului nostru, Miron Costin.

Ioan ALEXANDRU

Un mare «clasic» al literaturii vechi

Miron Costin este un «clasic» al secolului al XVII-lea, nu în sensul consacrării valorii lui şi intrării între *clasici*, ci în sensul apartenenţei la un stil şi o epocă clasiciste, care se recunosc la cei mai de seamă oameni de carte, prin formaţie culturală, izvoare, încercare de limpezire a scrisului şi a faptelor de istorie şi viaţă românească, prin accesibilitate largă [1].

[1] Vezi încercarea de argumentare în articolul nostru *Un secol al clasicismului românesc-secolul al XVII-lea*, în RITL, tom. 28, 1979, nr. 4, p. 505—512.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Grigore Ureche a deschis porțile istoriografiei românești originale în limba română, cu știință erudită, care a fost numai a lui în generația sa[2] și fără de care n-ar fi putut să deslușească începuturile de istorie românească foarte greu de închegat la vremea respectivă. Dealtfel, și el este o coloană de susținere a acestui secol de clasicism românesc, alături de alte mari personalități ale momentului: mitropolitul Varlaam, Udrișteă Năsturel, Nicolae Milescu, Stolnicul Constantin Cantacuzino, mitropolitul Dosoftei ș.a. Înainte de Ureche scrisese în limba română un prețios *Cronograf* (1620) Mihail Moxa, dar el nu face altceva decît să prelucreze *sui-generis* un izvor bizantin[3]. Așadar, Gr. Ureche începe și Miron Costin continuă istoria Moldovei în forme vizibil literare.

Miron Costin se încadrează unui clasicism românesc și prin mersul vieții, cu un sfîrșit de tragedie antică. Cîteva date biografice devin marcante pentru om și scriitor, luați la un loc.

Născut în 1633, el și-a petrecut copilăria și anii de tinerețe în Polonia, unde tatăl său, hatmanul Iancu Costin, se refugiase cu familia (1634) și unde Miron Costin a urmat tradiția avansată a învățămîntului de tip clasic la colegiul de la Bar, și, probabil, și în alte școli. Iancu Costin nu s-a mai întors în Moldova pînă la moarte (1650), dar unii dintre copii (a avut nu mai puțin de unsprezece), între care Miron și Velișcu, au intrat în țară spre sfîrșitul domniei lui Vasile Lupu (1652—1653), de urgia căruia fugise bătrînul Costin în Polonia, însă cu care fiii săi s-au împăcat.

Fiind nobil și dotat intelectual, cum nu apare nici unul din ceilalți frați (între altele, vorbea și scria curent latinește, de asemenea stăpînea limba polonă și ucraineană, nefiindu-i străine greaca și latina), Miron Costin a intrat de tînăr în relații înalte pînă la curtea regilor Vladislav IV (1632—1648) și Jan Kazimierz (1649—1668). Ca obligație de nobil, a participat la bătălia oștilor polone de la Beresteczko (1651), conduse cu succes chiar de rege, împotriva atacurilor date de cazaci și tătari, despre care Costin dă știri complementare, în cronica sa[4]. A continuat să cultive relațiile cu mari personalități polone și, după ce s-a întors în Moldova, a purtat corespondență cu unele din ele[5], a fost trimis nu o dată de domnii moldoveni în țara vecină ca să medieze importante acte politice, iar în 1683 nu a fost luat cu forța (era o simulare), ci a plecat de bună voie după cum tot de bună voie și-a luat odoarele și a urmat același drum și mitropolitul Dosoftei, pentru că, după despresurarea Vienei de către Jan Sobieski, intelectualii moldoveni vedeau imperiul otoman în destrămare și puterea polonă în stare să aducă libertatea popoarelor creștine. Dealtfel, înainte de acest succes al lui Sobieski, Miron Costin îl solicitase (1680) să pornească cu război împotriva turcilor[6], iar acum povestea cu cele spuse de Costin lui Duca Vodă: «*Ce putere au ei să vie asupra Mării Tale?*» (un podghiaz leșesc) nu era decît un act «înșelătoriu» — cum zice Neculce[7]. De fapt, duși în Polonia, Duca Vodă a pierit acolo, în schimb, lui Miron Costin regele Sobieski i-a pus la dispoziție castelul său de vînătoare de la Daszów (actualmente Dașava în Ucraina), unde a scris, după cum se știe, *Historia polskimi rytmami (Istorie în versuri polone)*, în cinstea monarhului. Tot acum (1684), boierii moldoveni refugiați îi cer regelui Sobieski

---

[2] Cf. I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Editura Academiei, 1972, p. 197—271.

[3] Idem. *Începuturi ale scrisului istoriografic românesc: Mihail Moxa*, în *RITL*, tom 31, 1982, nr. 2, p. 171—175.

[4] Miron Costin, *Opere*, I, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 134 și urm.

[5] Pentru scrisori vezi E. Lintz (Elena Linția), în *Rocznik Przemyski*, IX, 1958, nr. 1, p. 208—209 și idem, *Două scrisori inedite ale lui Miron Costin*, în *Studii de istorie*, 1958, nr. 5, p. 79—88 (scrisori către A. S. Szczuki, una din 1684, alta din 1685); vezi, de asemenea, K. Sarnecki, *Pamiętniki z czesów Jana Sobieskiego*, ediție J. Wolinski, Varșovia, 1958 (scrisoare către Marek Matczynski, căruia îi adresează și *Kronika Ziem Moldawskich i Multanskich*)

[6] Ion Moga, *Rivalitatea polono-austriacă și orientarea politică a țărilor române*, Cluj, 1933, p. 81

[7] *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediția a II-a de Iorgu Ioardan, București, Minerva, 1982, p. 277.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să le scoată ţara de sub stăpînirea turcească şi să introducă în Moldova ordinea nobilimii polone[8]. Actul a fost compus, chiar de Miron Costin. Faptele vorbesc de la sine.

Întors în ţară sub domnia lui Constantin Cantemir (1685—1693), la chemarea acestuia, s-a pomenit din mare logofăt doar staroste de Putna, în sudul ţării. Devenise suspect, mai ales că a continuat să întreţină relaţii secrete cu demnitari poloni şi cu regele[9]. Şi cu toate relaţile de încuscrire (Pătraşcu, fiul lui Costin s-a logodit cu Safta, fiica lui Cantemir), adversitatea s-a accentuat, iar ştirile despre uneltirea de detronare a domnului şi urcarea pe tron a lui Velişcu Costin nu sînt simple scornituri. A urmat tragedia[10]: fraţilor Costin le-au căzut, pe rînd, capetele, în decembrie 1691.

Cu o viaţă după cum se vede, zbuciumată, *«de nu sta de scrisori* (scrieri), *ce de griji şi suspinuri»*, trăind într-adevăr *«cumplite vremi»*, cu gîndul mereu la redresarea şi întărirea ţării, Miron Costin a găsit totuşi timpul-zăbavă nu numai pentru cetitul cărţilor, cîte i-au stat la îndemînă, din antichitate şi pînă în vremea lui, dar şi să scrie opere de însemnătate multiplă, dezvăluind feţe noi la orice nouă cercetare.

În genere, Miron Costin a intrat şi a rămas în tratate şi în conştiinţa intelectuală drept un *«cronicar»*, chiar dacă este trecut printre *«marii cronicari moldoveni»*; pentru a-l relansa, i se caută uneori forţat (pentru ce este opera sa în linii mari) elemente de curent european sau metodă, considerate de «modernitate», la care nu s-a gîndit vreodată[11]. Ceea ce însă se poate accentua şi argumenta cu toată hotărîrea este faptul că Miron Costin nu este un simplu *cronicar*, ci un adevărat *scriitor* şi nu pentru stilul literar personal, prin care se disting şi alţi cărturari vechi, ci pentru turnarea materiei narative în viziune proprie, pedalînd pe dramele umane (în conformitate cu *«cumplitele vremi»*), punctate adesea de comedia unor incidente şi de tragedia unor tulburări individuale care nu se înscriu pe orbita grea a istoriei, drame desfăşurate uneori pe fundalul de minuni sau cataclisme ale naturii cosmice şi pămîntene.

Din acest punct de vedere, trebuie spus din capul locului că *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche Vornicul de Ţara de gios*, încheiat în 1675, este, în ultima instanţă, o «comedie umană» cu personaje măreţe şi figuri josnice, prinse în trăsături caracterologice de pana sa măiastră; este, adică, nu o *istorie* cu date rigide, ci un *roman istoric*, în care eroii se mişcă viu, nu sînt de muzeu şi asupra lor şi a evenimentelor în care se integrează cad cu predilecţie observaţiile şi meditaţiile autorului. Acest lucru iese în evidenţă şi prin comparaţie cu alte tipuri de *istoriografii* (mai cu seamă externe), în care faptele şi oamenii se perindă rece, ca existenţe de sine, fără participarea vieţii dată de autor. Aceasta se poate sublinia cu atît mai mult, cu cît Miron Costin a cunoscut direct sau din relatările contemporanilor o bună parte din evenimentele şi personajele despre care scrie şi deci imaginile sînt ieşite din percepţia nemijlocită, nu transmise numai din izvoare. De aceea s-a şi insistat asupra caracterului memorialistic al scrierii[12], deşi — în ceea ce ne priveşte — credem că este vorba de mult mai mult.

Trăind în vremuri de «cumpănă», Miron Costin a devenit sensibil la viaţa şi caracterul insului, mic sau mare, la psihologia lui presată de întîmplări mizerabile. Nu se mulţumeşte astfel numai cu înşirarea evenimentelor, în desfăşurarea lor istorică. Se poate spune că în *letopiseţul* său ies în evidenţă mai ales asemenea *tablouri* asupra destinului uman pe fundalul evenimentelor povestite.

Iată, de pildă, cum sub domnia lui Alexandru Iliaş (1631—1633) se scrie o pagină de *roman* senzaţional, cu răsturnări de situaţii şi de psihologii. Domnul,

---

[8] Cz. Chowaniec, *Miron Costin en Pologne* în *Închinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 114.

[9] Hurmuzaki, *Documente*, Supliment II—3, p. 156, 176, 184.

[10] I. Tanoviceanu, *Marele spătar Ilie Tifescu şi omorirea lui Miron şi Velicico Costin*, Bucureşti, 1910.

[11] Vezi: Cristian Livescu, *Miron Costin barochistul sau despre căderea în lume a «firii neştiutoare»*, în volumul *Scene din viaţa imaginară-Eseuri critice*, Bucureşti, 1982, p. 237—276.

[12] G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, Bucureşti, Minerva, 1972, p. 84 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la îndemnul consilierului și cumnatului său, Constantin Batista Vevelli, grec de origine, pune la cale asasinarea marilor demnitari moldoveni în frunte cu vornicul Vasile Lupu, care se împotriviseră la Poartă ca să urce pe tron. Boierii nu cad în capcana întinsă, fiind prevenți de un om de casă al voievodului *«cum în ziua de Paști avea să-i omoare»*. Drept răspuns, pun ei la cale o revoltă a mulțimilor împotriva stăpînirii și a grecilor de care era înconjurat domnul (între ei, firește, Batista Vevelli). Iar, cînd i se anunță voievodului, că *«s-au rădicat țara și strigă pre greci»*, acesta își dă seama că trebuie să părăsească tronul, spunînd amărît: *«— Dacă să rădică pre greci, pre mine să rădică. Și văzînd atîta mulțime, nu s-au apucat de nemică, numai de grija să hălăduiască cu casa sa de gloate»* [13].

Mîndru și rău ca domn *(«ținea pe boieri închiși pen ieșitori»)*, Alexandru Vodă devine acum umil și nu știe cum să scape mai repede, căci mulțimea dezlănțuită *(«prostimea desfrînată»)* nu mai poate fi stăpînită nici de boierii care o instigaseră la turburare. Formată din țărani, apăsați *«de greutăți și netocmeli»*, gloata se ține scai, și cu strigăte, de convoiul domnului, pornit cu familia spre Constantinopol, încît *«mai nu era în puterea boierilor a-i opri. Ce și pre Vasilie vornicul, anume că este și el den greci, au zvîrlit unul cu un os [ca într-un cîine!] și l-au lovit în cap, den care lovitură au fost Vasilie vornicul multă vreme rănit»*.

Dar amenințarea nu se termină aci, căci i-au ieșit înainte, pe drum, în șesul Bahluiului, altă mulțime de oameni care striga: *«— Dă-ne, doamne, pre greci»*. Și continuă Costin: *«Unii hăicăia* (huiduia), *alții suduia* [...]. Și acolo au *strigat pre Batiște să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă. Ce nu sta domnia de grija lui, ce de grija sa»*. Domnul n-a mai ținut, deci, seamă că-i era cumnat *«și numai ce i-au zis să să depărteze de dînsul. Și așa l-au apucat și l-au dat pre mîna țăranilor. Nespusă vrăjmășia prostimii! Fără de nice o milă, de viu, cu topoară, l-au făcut fărîme!»*

Miron Costin toarnă istoria în desfășurare de tragedie și clădește o adevărată intrigă literară. Tensiunea narațiunii crește de la un episod la altul. Boierii voind să-l scoată pe domn din ochii mulțimii, l-au îndrumat cu suita pe un drum de pădure. Răsgîndindu-se, mai pe urmă, că s-ar putea strecura spre Bugeac, la tătari, și să se întoarcă răzbunător în țară, au trimis din nou după el un grup să-l supravegheze pînă la trecerea Dunării. Cînd s-a văzut ajuns din urmă, domnul a fost cuprins de spaima că totul a fost doar o înscenare ca să-l omoare în codru. Miron Costin prinde magistral tremurul vieții și emoția omului: *«Și dacă s-au apropiat boierii, le-au zis Alexandru Vodă cu lacrămi: „Mă rog pentru fiul meu, Radu Vodă, să-l lăsați viu!"»* Lăsat deci în viață, domnul se mai gîndește, ca orice părinte, numai la salvarea fiului său. Dar probabil că, printre lacrimile de pe față, a zîmbit fericit, cînd Nicolae Buhuș vistiernicul, mișcat de drama omului, i-a spus, cald și omenește, ca și cînd n-ar fi făcut niciodată parte dintrei cei destinați să le cadă capul, *«să n-aibă nice o grijă, nice să se gîndească măria sa c-au venit cu vreun rău, numai poftește țara pre măria sa să meargă pre Birlad spre Galați, să nu aducă vreun rău asupra țării, cu tătari. Și i-au giurat să n-aibă nici o grije»*.

Așadar, Miron Costin urmărește atent jocul psihologiilor, nobletea sentimentelor, omenia care nu piere de tot nici în înfruntările crîncene. Caută cu alte cuvinte să pătrundă în interiorul ființei umane.

Ca această pagină literară sînt foarte multe altele în opera cronicarului, dar de tonalități deosebite, ceea ce denotă un talent neistovit. Spre exemplu, Vasile Lupu, care a uneltit împotriva lui Alexandru Iliaș, a avut și el parte de dramele sale în viață și în domnie. Întîmplările cu cazacii lui Timuș Hmielnițki, care i-a luat cu sila pe fiică-sa Ruxandra (ecouri pînă în presa franceză a timpului), cu Gheorghe Ștefan care i-a înșelat atenția și cu alții, conțin un dramatism concentrat.

Cea ce capătă culoare acum în scris sînt tocmai figurile unor uneltitori, de la cei isteți la cei proști, ce-și bagă singuri capul în laț, ca spătarul Constan-

[13] Aurel Golimas, *Diplomatul Constantin Batista Vevelli Rettimiotul și revoluția Moldovei din primăvara anului 1633*, Iași, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tin Ciogolea, care știindu-se amestecat în complotul urzit de Gheorghe Ștefan a vrut să-l prevină pe Vodă de acțiunile acestuia, printr-o scrisoare anonimă. Vasile Lupu descoperă pe autor și-l cheamă la curte împreună cu frate-său, stolnicul Petrașcu Ciogolea, și el vinovat (cumnat cu Gheorghe Ștefan), iar aceștia văzîndu-se încolțiți, se oferă *«să-l aducă de grumazi pre Ștefan Gheorghe logofătul. — În zadar această slujbă acmu; să-mi fi spus acestea pînă era în Iași logofătul»*, zice Vasile Lupu. Aceștia îl divulgă între complotiști și pe serdarul Ștefan, care dispunea de însemnate oști la margine. Sosit la curte și întrebat de știe ceva de lucrările lui Gheorghe Ștefan, neaflînd încă de prinderea Ciogoleștilor, serdarul deveni o podoabă de apărare lașă sub conducerea lui Miron Costin : *«Și cum să hie el amestec la unile ca acelea, spre răul stăpînului său, zicînd cu glas* [semeț] : *„Cine au fost, doamne, mai crezut la măria ta și mai cinstit ca mine? Și m-ai scos den pbiele și den sărac m-ai îmbogățit". I-au zis Vasilie Vodă : „Așa știu și eu". Și i-au zis să margă, să grălască cu Ciogolea, să auză ce spune Ciogolea spătariul»*.

Am dat numai cîteva scurte exemple din *arta* scrisului lui Miron Costin, *artă narativă* care nu se rezumă numai la a comunica sec faptele, ci surprinde pregnant stările sufletești ale eroilor, frămîntările interioare, durerile sau bucuriile (mai rar), transformînd totul în dramă sau comedie bufă, ori, mai bine zis, tragicomedie, ca în cazul țiganului-călău al sadicului Ștefan Tomșa, care socotea pe boieri, în vorbele sale năroade, spuse chiar în prezența lor, drept berbeci buni de tăiat. Gluma este sinistră, însă se potrivește cu caracterul voievodului.

Scriitorul dovedește de asemenea un mare meșteșug în descripție, fie că este vorba de portrete de persoane, fie că zugrăvește tablouri din natură. Din acest ultim punct de vedere, invazia lăcustelor în Podolia este o pagină inegalabilă și nu numai în comparație cu ceea ce se află în literatura română a timpului. Există multe relatări despre invazii de lăcuste, dar nici una n-are liniile și culorile dinamice din descrierea lui Miron Costin.

O descriere, de alt tip, remarcată mereu, este aceea a Italiei din *De neamul Moldovenilor*. Deși nu călătorise în această țară, locurile și oamenii sînt surprinzător de bine prezentați, din auzite și din *«cetitul cărților»*. Cultura și talentul l-au ajutat să reconstituie poetic realitățile.

Dealtfel, trebuie să observăm că, dacă în *letopiseț* Costin este un mare prozator, în *De neamul Moldovenilor* el scrie multe pagini de *poem în proză*. Stilul său are cadență și cromatică verbală ; se impune prin evocări poetice de figuri din diverse epoci. Nu numai ritmurile din *Predoslovie («Să încep osteneala aceasta, după atîtea veacuri de la descălicatul țărilor de Traian, împăratul Rîmului [...], se sperie gîndul. A lăsa iareși nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, este inimii durere»)* sînt de luat în considerație, ci și altele din interiorul textului, care evidențiază aceeași structură, precum : *«Stătut-au un război mare* [între daci și romani] *și nu puțină vărsare de sînge, însă pre acele vremi în toată lumea nu era altă oaste, nice mai temeinică, nice mai stătătoare, nice mai trainică* [rezistentă] *la toate lipsele ostenești ca slujitorii Rîmului»*. Sau : *«Și la noi pre aicea ce ierni sînt, țara Italiei ierni ca acestea nu are niciodată, ci foarte blînde ierni, cum sînt la noi toamnile, și mare, dar, au acele țări a Italiei, cît și vara nădușeli nu sînt ca aicea la noi»*.

În *Kronika Ziem Moldawskich i Multańskich (Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei)*, în limba polonă, scriitorul român realizează în felul lui un *eseu*, în stil sobru, despre istoria țărilor românești și stările lor interne, cu scopul de a le difuza și face cunoscute. În schimb, în *Historia polskimi rytmami (Istorie în versuri polone)* aceeași materie (cu unele mici deosebiri) este turnată în inspirate versuri polone, ambele scrieri fiind apreciate în istoriografia polonă, iar datorită acestora și întreaga activitate și operă în limba română a lui Miron Costin. De data aceasta a creat, prin urmare, o *poemă* (scrisă la Daszów și dedicată lui Jan Sobieski), cu multe imagini de valoare. Miron Costin a scris însă versuri și în limba română, dintre care se remarcă în chip special *Viața lumii* — un adevărat *poem de meditație* pe motivul de extensiune universală *fortuna labilis* și în care ideile și imagistica sînt ale unei minți luminate și ale unui scriitor capabil să îmbogățească și literatura

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versificată românească, aflată la începuturile ei. Tema este nestatornicia a tot ce există în univers, de la om pînă la astre («*Painjini sînt anii și zilele noastre*», spune versul în consonanță cu «cartea» populară).

Plecînd de la surse de cultură diverse și de la experiența sa de viață, Miron Costin a scris opere în tipare literare proprii și variate ca gen și stil. El n-a urmărit totuși să facă simple experiențe stilistice, ci să cristalizeze și să transmită un fond ideatic care să ajute la înălțarea culturii și spiritului românesc. A ținut să se exprime limpede și să emită judecăți asupra istoriei și asupra destinului uman, care să fie de îndrumare și învățătură. Scrisul său este străbătut de o dîră de lumină umanistă, care pornește de la manifestarea curentului umanist în sine, în țară, în secolele XV-XVI, și se menține în creștere veacuri întregi (ca dealtfel, și în alte literaturi). Miron Costin se înscrie însă în mod vizibil în epoca de clasicism românesc a secolului al XVII-lea, cu tendințe de consolidare culturală și literară, în limpezimi de formă și de idei. Ar fi putut să scrie opere de ficțiune, dar necesitatea istoriografiei pentru poporul român devenise imperioasă la toți scriitorii vremii, încît spiritul literar s-a manfestat în acest gen al scrisului, instituind o frumoasă tradiție românească, dacă ne gîndim la ce a continuat pînă la opera lui Kogălniceanu, Bălcescu, Hasdeu.

La 350 de ani de la naștere, dimensiunile personalității lui Miron Costin au crescut mult și, împotriva lamentărilor sale «poetice» din *Viața lumii*, el trăiește și va trăi mereu împreună cu cuvîntul și literatura românească.

I. C. CHIȚIMIA

GH. ASACHI

Pagini dintr-un «jurnal»

În ultimii ani ai vieții, bătrîn și tot mai bolnav, preocupat obsesiv de neajunsurile biologice, Gh. Asachi a ținut totuși, cu regularitate, un semnificativ *Giurnal a lucrărilor casnice* (B.A.R., ms. 4021, 183 f., 17,5/21,5 cm., cerneală neagră, scris neglijent, greu descifrabil; cuprinde perioada: 12 XI 1862 — 3 XI 1869), însemnînd în el, exclusiv pentru sine însuși, fără nici un fel de intenție publicistică, momentele mai importante ale existenței sale de zi cu zi; aceasta era, desigur, o obișnuință mai veche a omului, gospodar și tată de familie ordonat, căci caietul în care se păstrează textul se dovedește a fi, prin particularitățile sale, o continuare a altuia sau, mai degrabă, a altora, care s-au pierdut ori s-au rătăcit [1].

Pentru un biograf al cărturarului, *Giurnalul* are, evident, o valoare documentară deosebită, ca orice scriere de acest gen a unei mari personalități, pentru istoricul literar însă, interesat în special de opera scriitorului, iar nu de activitățile sale cotidiene, lipsa totală a calităților literare, pe de o parte, și puținătatea surprinzătoare a datelor cu caracter cultural, pe de alta, fac ca *Giurnalul* să nu constituie o lectură neapărat utilă [2]. Consecință directă a retragerii (sau a înlăturării...) lui Asachi din *agora*, a alegerii (sau a acceptării....) de către acesta a unui mod de existență redus la spațiul domestic, conținutul (de fapte, de impresii, de idei) al *Giurnalului* înculcă, la lectură, sentimentul jenant al unui imobilism social și profesional și al unei sărăcii spirituale cel puțin curioase pentru un atît de polivalent și de harnic mînuitor al condeiului. Singurele nume frecvent pomenite sînt acelea ale soției (Elena — „Mama"), fiilor (Alexandru — „Aleco" și Dimitrie — „Dumitrachi"), fratelui (Petre) și nepotului (George — „Georgică") autorului, cărora li se adaugă acelea ale prietenilor intimi (Ana Balș, Emilia Gherghel, Elena Ciucă, Dim. Gusti etc.), iar situațiile considerate demne de a fi notate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se referă îndeosebi la chestiuni financiare și la starea sănătății membrilor familiei — preocupările esențiale ale mai tuturor bătrînilor. Pentru cine are răbdare să-l parcurgă, *Giurnalul* ilustrează, deopotrivă, un *moment*, dar și un *stil* de viață, ambele întru totul previzibile, deci fastidioase.

Din sutele și sutele de «zile» ale *Giurnalului*, individualizate... printr-o exasperantă uniformitate, în banal și concizie, a datelor așa-zis caracteristice (meteoroolgce, medicale, familiale, administrative), am ales, pentru exmplificare, pe acelea care contribuie întrucîtva la nuanțarea trăsăturilor definitorii, în general bine cunoscute, ale omului și scriitorului. Ne-am oprit, așadar, mai întîi la *epitafuri*, trei la număr, pentru că din ele răzbate credința intimă în horațianul «non omnis moriar», rezervat, aici, aceluia care *«pentru patrie a făptuit»*. Nu am evitat, desigur, nici unele mărutrii de firească vanitate umană, determinate, de pildă, de un articol elogios (cu finalitate vădit politică...) în *Românul* sau de o manifestare de recunoștință pentru vechile merite culturale. Am reținut, de asemenea, ca un aspect de istorie literară, marea majoritate a versurilor de circumstanță din manuscris, ele fiind, din cîte știm, cu două excepții, pînă acum inedite — și confirmînd, o dată în plus, faptul că poezia strict ocazională era, pentru Asachi, un veritabil *modus vivendi*. Datorită încărcăturii lor emoționale, transmisă vizual și prin scrisul tremurat și nesigur, am păstrat și ultimele 10 «zile» ale jurnalului (18—27 octombrie 1869), dovadă clară că puterile sleite ale octogenarului nu-i mai permiteau, în ciuda voinței sale de a-și respecta obiceiurile, decît notarea a cîte unui singur cuvînt...; ultima însemnare, din 3 noiembrie (*«Scris papa felicitări Mihai Sturdza»*) îi aparține lui Aleco; peste alte 8 zile, Gh. Asachi se stingea din viață, *«cu speranța că sufletul și numele său vor supraviețui astă pulbere»*.

Andrei NESTORESCU

GIURNAL A LUCRĂRILOR CASNICE (1862—1869)

1862

Dumincă, 9 dec.

Botez la Vasilică a fiicei sale. M-am preumblat pînă la Golia. Aleco, Eufrosina, George prînzit la Vasilică. Vizită d. T. Codresco.

Românul *No. 339 citează inscripția de pe casa mea și adaoge pentru mine vers Horatius:* «Nunc viridi nitidum caput impedire myrtho.»[3]

Luni, 10 dec.

Trimes un esemplar de Nouvelles hist[oriques][4] *à la Princesse Catherine [à] Argoutinsky Dolgoroukoff*
à Mr le major Michel Lessar
à Odesse, Maison Stiffel frères

În Românul *No. 339, 5 dec. 1862, articul despre arende introduse din Rosia în România și Serbia.* Foileton...: *Dar dacă* Bondarul *n-a dispărut cu totul din Iași, nu e tot așa cu* Albina, „Albina Românească". *Veterana* Albină *a d. G. Asachi ne va lua ziua bună și ea, tot prin un* Calendar, *după care va putea [zice] vechiului editor a* Gazetei de Moldova: «Nunc decet viridi nitidum caput impedire myrtho.» *(Horat., Ode, IV, Ad Sextum Consularem) — («Acum se cuvine cu mirt verde a încinge capul meu»). D. G. Asachi are merite cunoscute, își are locul său în literatura română, oricare fie ideile politice care profesă. D. Asachi merită să fie întrebuit și să nu i se dea dreptul a-și scrie pe casă, asemenea cu principele Andrea Doria la Genova, o inscripțiune ca aceasta:* «Lucrul și al meu repaos». *Dacă inscripțiunea d. Asachi dișteaptă triste cugetări în inima celui ce o cetește, ce să zicem de cugetările ce ni dișteaptă atîtea asemene stravaganți ce întîlnim în toate părțile? Sunt atîtea cari ni fac a suride și în prim loc acea așezată de curînd pe o ușă de la Palatul Administrativ sub titlu:* «Șef Medicatul».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Însemnia este neagră şi literile albe. Medicatul e în doliu sau voieşte oare a ni vesti atributele sale? O, întîmplare, minunate sunt operile tale. Două coloruri inocenţi se întîlnesc şi e destul ca un malicios cronicar să vadă în ele oglinditâ ştiinţa medicală. Două cuvinte compun numele nemţesc al editorului Foaiei Oficiale *din Iaşi şi e destul ca ele să însemne* servul aurului *(«Golddiner») şi ca prin urmare să fie foarte nemerită însemnia tipografii sale: «la Minerva»! Oare nu este astăzi înţelept acela ce serve aurului? Întrebaţi pe oameni, ce practică lor, şi veţi vedè de am dreptate. Quis*[5].

[. .]

EPITAF

Sub această piatră zace
G.... A... în eternă pace,
Ce ... ani a trăit
Şi pentru patrie a făptuit.

1863

Miercuri, 3 iuli 1863

Zi senină, am băut apă minerală, am subscrisul contractul următor ca să-l poată produce guvernului:

CONTRACT

«Pînă ce guvernul, conform încheierii Adunării, va cumpăra Institutul Tipografic al Albinei Române, pentru a da corporaţiei tiporgrafilor din Moldova mijloace de vieţuire, eu l-am închiriat acestei corporaţii dupre deosebite condiţii între noi specificate, spre a putea a tipări în acel Institut felurite cărţi sau foi. Iaşi, 3 iuli 1863.»

(DECLARAŢIA TIPOGRAFILOR)

«Subscrişii: tipografi, presari şi corectori din Moldova declarăm prin ist înscris că contractul din astă zi ce am încheiat cu d. Georgi Asachi, proprietarul Institutului Albinei Române pentru tipărirea cărţilor şi altor foi, este valabil numai [pînă] cînd guvernul va înturna Foaie publicaţiilor oficale *proprietarului acelui Institut, care în ist caz ni asicură pre actuala şi un benefis de 10/100.»*

Miercuri, 24 iuli

Zi senină. Noaptea turburată din cauza stomah[ului]. Visat:

EPITAF

«Sub această piatră zace corpul lui N. N., născut 1 marti 1788, răpost la ..., cu speranţa că sufletul şi numele său vor supravieţui astă pulbere».

Duminică, 29 dec.

Zi velată. La soare —15 grade. Scenă la Criminal, un prizonier a scăpat prin o bortă ce şi-au săpat sub fereastă, însă s-a prins. Aleco fu chemat la zori de zi spre a repara dauna. Fratele meu a ieşit cu sania la 7½ oare, a zis că va veni la 2, credeam, oare, însă mă încredinţai mai în urmă că iva veni la 2 ianuari după gratulaţia Anului Nou. Am primit L'International *de la Londra.*

Tot duminică, 29 decembre

Visul lui Rafael. *Am visat că am văzut pre Rafael precum îl picturase**, *dar cu mici musteţi. I-am zis:* «Cît de fericit eşti că între milioane de oameni D-zeu te-au ales a-ţi da un talent ce te-a făcut nemuritor!» [...]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1864

Luni, 13 ian.

+2°. Noaptea a plouat. Georgică s-a întors la pansion.

*Astă noapte visai că Petru cel Mare a sosit la Iași și că fiul meu Aleco i s-a dat de ofițer de jurnă *. Imperatorul a purces pe jos spre întîmpinarea mitropolitului Veniamin în miezul intuziasmului public carele admira pietatea imperatorului.*

Trib[u]na *a reapărut, articol Adamachi.*

Marți, 14 ian.

Suferințele morale și materne a bunei doamne Ana Balș, pregătirile ei de voiagiu spre a acompania pe fiul care avea atac de alurare. Al ei generozitate în privirea datoriei mele de 300 galbeni.

Sîmbătă, 25 ian.

St. Grigori ! *Figaro meu m-a lasat azi neras pentru că s-a dus de alaltăieri la țară spre a mărita pre sora sa, i-am dat pe februari anticipat* 10 lei. *Sara a petrecut d. Elena Ciucă.*

Duminică, 10 mai

Zi senină, +10°.

Tot duminică, 10 mai

Unchiul la nepotul său :

Arde-mă, frige-mă, pe cărbuni pune-mă,
De la mine, o, nepoate,
Nici un ban tu nu vei scoate !
Așa giura, crede-mă,
Unchiu duios cu punga grea.
Pentru că a mele sume
Am să ieu în altă lume
Unde plin d-amor, de pace,
Ție pensie oi face
Pentru a ta fericire
Și-a unchiului amintire !

Gioi, 25 iuni

Noapte lină și senină, +14° ; am băut apă.

EPITAF

Sub această piatră zace
Corpul acel peritor
Ce de verme se disface
Iar sufletu-i lua zbor
Și în altă lume-așteaptă
Decretul pentru a lui faptă !

După amiazi nouroasă, ceva ploaie. Manevre la Copo, Aleco s-a distinguat Sara a petrecut la noi familia Gherghel. Soldații pradă via ! ! !

Sîmbătă, 15 aug.

Adormirea. *Nocte pluit. Visul lui Georgică cum că Cuza în caretă s-ar fi omorît prin un pistol tras prin ferestruica din dos a caretei.*

Concertul = 0.

Gioi, 3 sept.

Zi senină. Banda militară a salutat pe noul colonel A. Asachi. Doamne, prosperitate-i dă !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Georgică s-a înturnat la pansion. Mama petrecut rea noapte ! Pe Georgică l-am adus de la Iordan.

Am făcut și sigilat Testamentul, *depus în portofelul cel mare cu documentul lui Vasili-Vodă.*

1865

Anul Nou 1865

Fie cu bine.

Urare pentru fiul meu Alexandru. Am trimis doamnei Ana Balș cartea ilustrată Graziella *de Lamartine cu epigraful :* «Puissent les paroles du célèbre auteur vous distraire et consoler pendant l'année [?]».

Către Alexandru *[lipsește textul]*

CĂTRĂ GEORGICĂ

Dumnezeu să te păstreze îndelung și sănătos,
Totdeauna cu părinții să fii bun și virtuos,
Dac-a tale sorți, nepoate, vor fi bune sau nemice,
Pre calea urmînd cea dreaptă, avut vei fi și ferice,
Și din zece ani în zece agiungînd la cel de-o sută,
S-amintezi p-al tău Bunicu, care astăzi te sărută.

GEORGICĂ LA PĂRINȚI

Anul Nou azi îmi răsare
De nou, după zece ori,
Luați cu a mea urare
Giuruirea de amor,
De supunere de fiu,
Ca de voi eu demn să fiu !

Vineri, 21 [mai]

Sînta Elena. *+10°. Nouri, în giur ploaie. Felicitări cu versuri, tablone, iconiță și buchete.*

LA MAMA

Omer cînta pe Elena ce de Paris s-a răpit,
Pentru care Ahil crudul Troia a ars și-a stîrpit,
Eu închin și laud astăzi pe acea Elena sîntă
Care crucea-adevărată din ascunsul dismormîntă
Și cu fiul ei ce-i erou creștin întîi împărat
Lîngă-acea sîntă cruce păzitor în lume-a stat.
Sub egida-acestei cruce făcătoare de minune
Care la a ei credință tot pămîntul îl supune,
Salutăm cu toții astăzi : bunică, mamă, soție,
Care-i sprijinul familiii, a ei laudă, bucurie.

DOAMNEI ELENA CIUCĂ

În ziua de Sînt-Elena natura se înnoiază,
Paserele-i fac concerte, florile o tămîiază.
O, puternică patroană, păstrează în bună soartă
Favoritele ființe care numele tău poartă !

Giol, 27 mai 1865

Plouă mănos, dupre Calendarul Albinei.

Și prin ea sămănătura
Care se făcuse zgura,
S-îndrepta, să n-avem foame
De grîne, de vin și poame !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gioi, 10 [iuni]

Frate Petre, mi-ai fost spus
Că din averea care ai
După 30 ani să dai
La nepotul cel supus,
Părticică, nu prea mică.
Eu sum mult cunoscător
Pentru ist frățesc favor,
Dar aș zice c-ar fi bine
Să scurtezi cele termine
Și-n loc de 30 aprile *,
Frate, fă 30 de zile !
Să te bucuri, cît ești viu,
De nepot, neavînd un fiu.
Ceste fapte, Crist a zis :
Conduc drept la paradis.
Ș-așa ieften, cin' n-ar vrea
Între sfinți a figura ? [6]

Duminică, 26 [sept.]

Senin, +7°, cu sănătate, s-a comunicat Smaranda.
Urarea pentru Anul Nou 1866 *(ca stanță*) :*

Pe orizonul de România
Din cer o zînă s-a arătat,
Lumină, lege și armonie
Preste popoare a revărsat.
Fie deci * cursul ei în cer senin,
Ca timpul ce zboară fără termin ! [7]

1866

Anul Nou 1866, sîmbătă

Noapte lină. La miezul nopții detunare de reveillon. Dimin[eață] velată. Urări la Aleco. Felicitări în versuri polone a doamnei Emilia Gherghel.

„Niech zyie nasz pan Asaki !
Chluba i ozdoba kraju,
W dlugie lata ; wesol taki
Jak skowronek w maju !"

Traducere :

Să trăiască al nostru Asachi gloria în România !
Voios, plin de sănătate, într-un îndelungat trai
Și precum privighetoarea care la-nfloritul mai
Umple aerul și codrul de duioasa armonie !

Răspuns :

Votul adresat la Zeul în un solemnel moment
Pentr-un veteran ce cîntă gloria în România,
S-auzi-n cer că provine din organ plin d-armonie
Care-ncîntă pe amicii ce admir-al său talent !

Sara s-a petrecut cu Dimitrachi, Emilia Gherghel, Elena, pînă 11 oare, ambaras din lipsa trăsurilor, ploaie, ninsoare. Aleco în camerele sale. Pe-ntuneric catastrofa lui Schil[l]er.

Sîmbătă, 23 aprili 1866.

St. Georgi. *Zi senină ! Sănătoasă familie.*

Sînte eroule martir ! a Moldaviei patroane
Ce cu arma fulgerîndă pe balaur ai învins !
Ochiul tău aruncă astăzi pe sărimana matroană
Care-n a ei bătrînețe lacrimi de sînge a plîns.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi pe tiranii a patrii carii fac sagnă profundă
Străpungînd ca pe balaur în Tartar îi acufundă !

După sînta liturghie am avut mîngîiere a fi urat de o deputăţie de profesori şi şcoleri conduşi de prof. Stoica cu un înscris în versuri prin care generaţia actuală mi-arată a ei mulţămire ca fondatorului şcoalelor naţionale şi începătorul literaturei române. O asemene manifestaţie m-a pătruns pîn' la lacrimi[8].

Duminică, 1 mai 1866

Armindena. +(...) Senin.

LA FRATELE MEU

Sentimentul de religie şi de sacră omenire
Te îndeamnă ca biserici, şcoli, spitaluri să fondezi.
Celor rămaşi în viaţă pentru ora d-adormire
Mormînt comod preparat-ai şi de-amu întemeiezi.
Pre-acel viu în neagiunsuri ai lăsat cu a lui soarte,
Rezervîndu-ţi duioşia ca să-l plîngi după-a sa moarte[9].

Armindena am petrecut cu familia la via Balş—Gherghel în bună petrecere pînă noaptea ; acolo şi doctor Mandel. Agapi scăpat de pericol.

Luni, 16 [mai]

+13°. Rece. Doamna Balş cu Elena a purces la 10 oare.

Să trăiască Românla de tiranul ei scăpată,
Care şepte ani ţinut-au sub un giug de dizonor !
Providenţa se îndură, soarta ţării-i decretată
Ca să intre azi în calea d-un ferice viitor.
Că-ntre tunete şi fulgeri legea nouă-i va veni,
Precum la Horeb din focul Zeul dat-au lui Moisi !

Vizită Mademoiselle Olga Balş de 6 ani ! Vizitat pe Agapi ?

1867

Miercuri, 1 marti

*Aniversarea naşterii mele, 1788, agiungînd cu agiutorul [lui] D-zeu 79 ani. Dochia a salutat astă zi cu omătos *. Elena şi Nina a asistat la sara voioasă. Dumitrachi* ba.

Miercuri, 15 [marti]

—4°, senin aspru. Prin telegraf rugat pe mitropolitul a se ceti în Parlament petiţiile ce i-am adresat, şi lui am adresat catrinul la ocazia Curţei de Casaţie :

Fie glorie lui Carlu şi majorităţei cete
Care-n lupta patriotă o victorie-a cîştigat,
Nu prin foc, nice prin arme, ce prin drepturi înviete,
Împărţind frăţeşte bunul care legea-a decretat ![10]

Astăzi am vîndut via cu preţ de 95 galbeni cu condiţie d. Stegărescu, menuntul se va tranzacţia aice în grădină.

Duminică, 23 [aprili]

Sîntul Georgi. *Răcoare, vînt, +10°, ploiţa dorită !*

Sînte Georgi, erou mare,
Să ne fii de aparare,
Fă şi astăzi o minune
Ş-acufundă în genune
Pe dragonul cel cumplit
Ce-a ni perde a dorit.[11]

Vizite peste 20, cu urări !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marți, 2 mai

+25°, *velată, la amiază umbră. Georgică la pansion Fray.* Notă la 1 mai.

A HÉLÈNE CIUCĂ

La-ntîi mai antica Albină
Pe junica sa vecină
Care poartă scurte fuste
O invită ca să guste
Mămăligă, scrob și brînză,
La grădină între frunze,
Ca Armindena frumoasă
Să petrecem azi voioasă !

Simbătă, 9 [sept.]

St. Ana. +8°. *Senin. Felicitări la d. Balș, duse de Mama, cu următoare urare cu paner * de flori :*

DOAMNEI ANA DE BALȘ — Dumbrăveni

Cum în zilele de toamnă, ca să capete foloase,
Înțeleptul agricultor între brazdele mănoase
Răspîndește cu măsură granul cel producător
Care-n umed sîn a țărnei conservează-a verii-odor,
De asemenea, o, doamnă, afectul inimei tale
L-ai depus într-o familie care-n toate rugi a sale
Adresate prin Sînt-Ana cere de la Dumnezeu :
Fericirea ta constantă cu iubitul fiul tău !

Iași, 9 sept. 1867 Georgi Asachi *[indescifrabil]*
Doamna Balș petrecut sara la noi. *din partea familiii* [12].

Simbătă, 23 [dec.]

—3°. *Negură. Scris Hermiona* [13] :

De la patria depărtată
Să priimești și astă dată
Urarea cea mai bună
Ca cu soțul împreună
Să petreci în mîngîiere
Păn-o sută primăvere !
Și să vii unde te cheamă,
Unde părinte, frate, mamă...

Miercuri, 27 [dec.]

St. Ștefan. *Velată. Necrolog. Vechi cîntec poporan :*

Ștefan, Ștefan, voievod
a viteazului norod,
a bătut pe turci, tătari,
pe polaci și pe ungari,
a zidit spre amintire
40 de monastire ;
Să trăiască a lui nume
cît vor fi creștini în lume !

Aleco cu Georgică vizite.

1868

Luni, 19 febr. 868

+1°. *Senin.*

FRATELUI MEU

Sănătos și tot ferice ca în sînul lui Avram
Petreci, frate, în Luteția, cînd zadar cu strig Aman,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Că cumplite-evenimente împresoară a mea casă,
Încît numai o speranță cu credința îmi rămasă ![14]

Luni, 9 [sept.]

Sînta Ana. *Felicitări. George la pansion.*

Măreață, nobil' doamnă, ce-n a ta-adoptivă țară
Ai dat esemple de mamă, cetățeană,-amică rară,
Afectul inimei tale ț-aduce din nalte sfere
A virtuței recompensă prin [a] fiului mîngîiere !

1869

Octobrie

18. *Vin belșug, lipsă de vase la Huși, vadre 30 (...)*
19. *Căderea frunzelor. Georgică la pansi[on].*
20. *Mișcare* trecătoare.*
21. *Velată. Vint.*
22. *Sara Elena.*
23. *Senin, răcoare.*
24. *Elena.*
25. *Vestal.*
26. *St. Dimitrie, velată, straie nouă. Episcopie. Bucșenescu. Scandal Eufrosina.*
27. *Velată.*

Noemvri

3. *Scris papa felicitări Mihai Sturdza.*

---

1 Un manuscris literar din tinerețe (B.A.R., ms. 3075 — *Studj e memorie di Giorgio Asaky Moldavo*) are, pe alocuri, și caracter de jurnal intim ; ff. 142—151, scrise după o jumătate de veac, între 1866—1868, reproduc chiar părți din prezentul *Giurnal*...

2 Vezi și opinia lui N. A. Ursu, în : Gheorghe Asachi, *Opere, II*, Editura Minerva, 1981, p. 941—942.

3 Corect : «*Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto*».

4 Se referă la volumul : «*Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie*, par G. Asaky. Traduit du roumain. Première partie. Iassy, Institut de l'Abeille, 1859».

5 Cuvintele a căror lecțiune o considerăm incertă au fost marcate cu asterisc.

6 În ms. 3075, f. 143, poezia mai conține încă două versuri : «*Lucrul bun deci fă-l deplin / Și l-aceste zi : Amin !*» Finalul acestei versiuni publicat de George Sorescu, *Gh. Asachi*, Editura Minerva, 1970, p. 114.

7 Publicată, într-o formă augmentată, în Gheorghe Asachi, *Opere, I*, Editura Minerva, 1973, p. 469.

8 Vezi și comentariul lui N. A. Ursu, *ed. cit.*, vol. II, p. 940—941.

9 Transcrisă în ms. 3075, f. 144.

10 Transcrisă în ms. 3075, f. 144.

11 Transcrisă în ms. 3075, f. 146. Tipărită de autor și pe foaie volantă.

12 Transcrisă în ms. 3075, f. 149, însoțită de următoarea explicație : «*Această damă de nație germană din Viena, cu însușiri rare de bunătate și giudecată este acea unică adevărată amică generoasă a familiei mele.*»

13 Hermiona Asachi-Quinet, fiica lui Gh. Asachi și soția scriitorului francez Edgar Quinet.

14 Versuri scrise a treia zi după moartea neașteptată a lui Dimitrie Asachi, fiul scriitorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

RADU TUDORAN

«Ficțiunea nu-i altceva decît fructul unui șir de experiențe uitate»

● Pînă acolo unde avea să cadă Aurel Vlaicu ● Nu am fost ofițer de aviație ● Cînd n-aveam nici măcar o motocicletă ● La Azi am publicat prima mea scriere literară ● Zaharia Stancu se îmbrăca elegant ● La «Sburătorul», afluență de cucoane literate ● Inspirația nu trebuie scăpată din mînă ● Am scris multe scrisori, dar numai de dragoste ● La «Secol», lăptăria lui Gheorghe Dinu ● Cuvîntul roman e numai o etichetă ● Uneori mi se pare că m-am născocit singur.

Locurile unde m-am născut și mi-am trăit primii ani ai copilăriei, ținutul de la nordul Ploieștilor, cu valea Teleajenului și dealurile care începeau dincolo de apă, iar spre celălalt orizont cu cîmpia străbătută de șoseaua Cîmpinei, pînă acolo unde avea să cadă Aurel Vlaicu, nu sînt cele mai frumoase din cîte am văzut în

---

* Prozator cu largi disponibilități artistice și înaltă conștiință profesională, dăruindu-se scrisului cu pasiune și îndărătnicie, Radu Tudoran a creat, în sferele literaturii române din ultimii 50 de ani, o operă impresionantă, străbătută de un neobișnuit suflu romantic, de o tulburătoare sete de necunoscut și mister și de o ardentă vibrație față de culoare.

Izvodită aparent sub zodia literaturii de factură tradițională, creația sa își dovedește la o mai atentă cercetare familiaritatea cu cele mai multe dintre cîștigurile artei moderne, pe care autorul le-a asimilat temeinic și le-a experimentat cu discreție încă de la volumul de debut, *Orașul cu fete sărace* (1940).

Nu întîmplător, cărțile sale — de predilecție romane sau în orice caz narațiuni de amplă respirație — utilizează o variată gamă de perspective, cu bruște și nu o dată derutante treceri de la o secvență la alta ; recurg frecvent la întoarcerea în timp, cu multiple funcții revelatorii ; impregnează personajelor și acțiunii adînci semnificații simbolice și tind să se închege în ultimă instanță în cuprinzătoare și sugestive metafore.

Dealtfel, evoluția artistică a lui Radu Tudoran dezvăluie, cu trecerea timpului, în ansamblul ei, o tot mai accentuată mutație a preferințelor autorului de la modalitățile prozei tradiționale spre tehnicile și viziunea narațiunii moderne. Fapt ce se vede fie și numai din înșiruirea cronologică a volumelor ce-i poartă semnătura.

Căci, după o lungă perioadă de cultivare a romanului așa-zis «de creație» (*Un port la răsărit*, 1941 ; *Anotimpuri*, 1943, *Fădări*, 1945 [ed. nevarietur : *Fădările*, 1971] ; *Întoarcerea fiului risipitor*, 1947 [ed. nevarietur : *Fiul risipitor*, 1970] ; *Dundrea revărsată*, 1961) și după intermezzo-ul celor două romane de aventuri, de mare succes (*Toate pînzele sus !*, 1954 și *Ultima poveste*, 1956), Radu Tudoran se dedică aproape în exclusivitate prozei pe pretexte de călătorie, la hotarul dintre roman, memorialistică, eseu, excurs liric și reflecție filosofică, detonînd orice convenție narativă (*Al optzeci și doilea*, 1966 ; *Oglinda retrovizoare*, 1970 ; *Acea fată frumoasă*, 1975 ; *La nord de noi înșine*, 1979 ; *Frumoasa adormită*, 1981), pentru a reveni,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viață, dar amintirea lor rămîne neștearsă. Nu am multe amintiri frumoase din acea vreme, decît scene idilice de familie, și apoi clipele de visare, cînd am cunoscut natura și mi-am însușit datele ei, prin contemplație. Sigur că atunci nu știam ce se întîmplă cu mine, mă supuneam inconștient unei înclinații ale cărei roade le-am cunoscut după foarte multă vreme. A fost un moment important în formarea mea; atunci cred că a început să mi se definească firea, și tot atunci s-au născut în mine, incerte, primele aspirații. Celelalte amintiri sînt mai degrabă triste, războiul, lipsurile, moartea prematură a tatălui meu, urmată de neliniște și incertitudini. Dar, oricum, de cîte ori am un prilej, mă întorc în acele locuri, și dacă nu mai găsesc nimic din ce-a fost atunci, mă regăsesc pe mine, proiectat în copilăria mea, chinuită și neuitată. Am fost chiar deunăzi pe acolo, am mers șaisprezece kilometri cu piciorul, înconjurînd, în patru ceasuri, întreg teatrul primilor mei ani de viață, care atunci îmi luase mai bine de un deceniu spre a-l cunoaște.

N-am avut afinitate pentru mediul rural; mi-a lipsit un simț, de aceea nici nu m-a influențat decît într-o măsură prea mică. Familia mea fiind doar transplantată la țară, între mine și copiii localnici a existat o neîncredere reciprocă, n-am comunicat firesc și sincer, n-aveam un vocabular comun, înainte de toate. Dealtfel, școala primară, atît de precumpănitoare în modelarea caracterelor noastre, am făcut-o la oraș, aveam de mers patru kilometri, de cele mai multe ori pe jos, la șapte ani și următorii, uneori după lăsarea întunericului, și chiar iarna, pe ger sau pe viscol. Mi-era greu, cîteodată mi-era frică, dar am avut multe de cîștigat, și fizic și sufletește din experiența aceea, și astăzi, dacă mă gîndesc în urmă, sînt mîndru de mine...

Pentru Ultima poveste *am luat din realitate numai elemente ale peisajului; restul este ficțiune, în înțelesul cunoscut, că atît personajele cît și acțiunea sînt născocite; dar este sigur că au o anumită corespondență cu lumea reală. Am spus de mult și de multe ori, ceea ce probabil au spus și alții, că ficțiunea nu-i altceva decît fructul unui șir de experiențe uitate, care au rămas însă în subconștientul nostru.*

•

O școală renumită, cum era liceul militar de la Mănăstirea Dealu, ar fi ispitit pe oricine, m-a ispitit și pe mine într-o măsură. Dar nu aveam ambiții mari, mă mulțumeam să-mi fac un rost în viață, fie cît de modest, căci îmi lipseau mijloacele pentru a urma o învățătură costisitoare. Prin organizarea ei, școala de la Mănăstirea Dealu mă scutea de orice cheltuială, iată adevăratul motiv pentru care am ales-o și pentru care am lăsat la o parte joaca, pregătindu-mă în schimb să reușesc la examen, ceea ce nu era lucru de glumă. Împotriva așteptărilor, acest internat cu regim sever, cu disciplină militărească, nu mi-a dat de loc sentimentul că îmi pierd libertatea, datorită poate, în primul rînd, arhitecturii și situării lui topografice, departe de orice așezare omenească, pavilioane izolate risipite pe dealuri, între păduri, și, mai minunat decît orice, fără nici o împrejmuire. Fără un gard nu te simți prizonier, faci un pas și dai într-o

---

(cu *Casa domnului Alcibiade*, 1978 și *Retragerea fără torțe*, 1982, urmate de un al treilea volum, în curs de elaborare), la o sinteză romanescă proprie, ce se vrea un roman cronică, total, al sfîrșitului de mileniu în care trăim.

Deși în cuprinsul unei asemenea opere de evidentă coloratură lirică, *confesiunea* (cu diversele ei forme de materializare concretă : introspecția, rememorarea, evocarea etc.) îndeplinește un rol fundamental, ea a lăsat, totuși, într-o semnificativă penumbră faptul biografic propriu-zis, interpunînd premeditat, între existența autorului și publicul său cititor, un fin văl transfigurator.

Dorind să pătrundem dincolo de acest prag separator, în scopul înțelegerii cît mai profunde a interesantei sale creații, i-am adresat scriitorului Radu Tudoran un amplu chestionar, pe baza cărula, cu deosebită amabilitate, domnia sa a formulat răspunsurile de față.

I. OPRIȘAN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lume fără opreliști. Libertatea era alături tot timpul, am profitat de ea adesea, am plecat și am mers pe coclauri pînă mi-am indestulat setea de a vedea ce este acolo unde spunem departe. Am avut de îndurat pedeapsă, desigur, dar nu prea aspră, fiindcă disciplina militară era mult mai puțin riguroasă decît crezusem. Așa am dobîndit sentimentul că lumea îmi aparține. Același sentiment, exersat temeinic într-o viață destul de lungă și unit cu jocul imaginației mi-a ajutat mai tîrziu să mă simt liber chiar între zidurile orașului, și cînd nu puteam să plec prea departe. Cariera militară rămîne un accident de care însă nu mă lepăd; deși am acceptat-o numai din obligație (aveam un angajament, îmi plăteam în acest fel întreținerea din timpul liceului) (nu regret, a fost o experiență neobișnuită, o școală a bărbăției, un aspru exercițiu de voință care mi-a folosit mult în viață și chiar în cariera mea literară; oricît ar fi aceasta de civilă, n-aș putea să scriu sute și mii, și zeci de mii de pagini, fără o disciplină severă.

•

Nu am fost ofițer de aviație, deși dorisem și mă pregătisem. Nu mai povestesc în ce împrejurări am fost respins la vizita medicală, pentru trepidații cardiace; îmi trepida inima, într-adevăr, dar numai de emoție. Mai tîrziu, după ce făcusem o școală de ofițeri de infanterie, repartizat din oficiu, am revenit la aviație, și același medic care mă respinsese, la un examen sumar, m-a primit fără dificultate, la un examen mult mai complex de astădată. Mă fascina zborul, eram cu ochii tot pe cer și cu urechea tot la motoare. Dumineca sufeream de dorul aerodromului, și vacanțele din timpul școlii (au fost singurele care mi-au stat pe suflet, le-am socotit inutile, am dorit să se termine cît mai degrabă. Am zburat euforic, pe avioane de lemn și pînză, care adesea făceau victime. Visul meu atunci, cînd n-aveam nici măcar o motocicletă, era ca într-o zi să-mi cumpăr un avion de turism, oricît de modest, numai să zboare și să mă ducă, nu știam unde, numai să mă ducă. Pămîntul văzut de la înălțime, după ce am învățat să-l privesc, fiindcă la început imaginea lui e confuză și nefirească, mi-a dat un sentiment de independență, de detașare și de superioritate față de mine însumi. Da, zborul mi-a satisfăcut dorința de a străbate spațiul, dar în același timp a mărit-o, niciodată n-am ajuns pînă la îndestulare, cred că nu mi-ar fi fost deajuns nici dacă trăiam încă o viață. Automobilul, (cu care, mai tîrziu m-am făcut frate de cruce, n-a fost doar o consolare; de multe ori, mai ales în drumuri lungi, prin locuri neumblate, ca bunăoară cele din țările nordice și mai ales dintr-o Finlandă aproape pustie, au ajuns chiar să egaleze senzațiile zborului și să-i acopere nostalgia.

•

Lumea Românească *este ziarul unde am publicat primele pagini scrise de mine; n-a fost fără emoție. Am făcut acolo multe și de toate, am muncit cu sîrguință și pasiune, fiindcă era o meserie nouă, apropiată de aspirațiile mele. Din păcate ziarul a avut o viață scurtă, iar eu mi-am luat traista în băț și m-am dus să bat la ușa altor redacții.*

În Azi *am publicat prima mea scriere literară, o nuvelă, printr-o opțiune firească, fiindcă Zaharia Stancu, directorul revistei, era și directorul ziarului* Lumea Românească. *N-a trebuit nici măcar să trec drumul.*

Odată cu dispariția acelui ziar, în ianuarie sau februarie 1939, Azi *a devenit un săptămînal, în format mai mare, cu caracter literar, cultural și social. Redacția era instalată într-o garsonieră de pe strada Domniță Anastasia colț cu Brezoianu, blocul roșu care s-a prăbușit la cutremurul din 1977. Nu am lucrat acolo decît sporadic, și numai două sau trei luni, fiindcă nu aveam alte venituri, iar revista își plătea greu colaboratorii, mai ales pe cei neinițiați în treburile administrației. Spre sfîrșit mi-au dat un chitanțier cu antetul revistei și cu autorizația de a-mi recupera drepturile neplătite din abonamente pe care trebuia să le contractez singur. Neavînd nici pricepere nici îndrăzneală, n-am făcut nici o ispravă. Într-o zi cineva mi-a spus: «Vezi că A. Toma se interesează de revistă; du-te de-l abonează». Nu știam nimic de A. Toma, care a devenit primul poet al țării imediat după 23 august 1944 pentru cîțiva ani de zile. L-am găsit într-o curte lungă, cu case mărunte, pe Calea Moșilor, aproape de Obor, unde toate s-au schimbat astăzi. După ce*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

i-am oferit ultimul număr al revistei, am scos chitanțierul și creionul chimic. «Ce-i asta?» m-a întrebat el, cu mirare. «Mi s-a spus că doriți să vă abonați!» Mai rău nu poate un om să calce cu stingul. «Tinere, mi-a replicat A. Toma, cu o mutră disprețuitoare, ține seama că ar trebui să-mi plătiți voi mie, dacă vă fac cinstea să citesc revista!» Am ținut seama, am ținut și minte. Și renunțînd să mai contractez abonamente, m-am dus să-mi ciștig pîinea în altă parte.

Despre atmosfera din redacție nu pot spune mai mult decît că era boemă și cam mizeră. În afară de Zaharia Stancu, toți trăgeau mîța de coadă. Cînd a venit Sorana Gurian acolo, enigmatică și paradoxală, plecasem. Într-o carte de amintiri cineva povestește despre ea că seara, după ce pleca toată lumea din redacție, se culca pe un birou și se învelea cu ziare, fiindcă nu avea unde să doarmă. Nu știu ce să cred, cînd am cunoscut-o eu, mai tîrziu, era destul de chivernisită, totdeauna a știut să se chivernisească și niciodată nu a încetat de a fi paradoxală și enigmatică.

•

Pe Zaharia Stancu, natural, l-am cunoscut, și poate destul de bine, aș putea să-i fac portretul cu ușurință, dar nu-i aici locul, și n-a venit nici timpul. Atît pot spune că era un temperament războinic, deși nu crud, și, în contrast cu el însuși, emana o cuceritoare căldură umană, de care se folosea cu pricepere spre a-și atrage voturi și devotamente. Ca pamfletar se răfuia vehement cu cei puternici, dar nu s-a atins niciodată de magnații finanței, un Malaxa sau un Auschnit. Ținta lui predilectă erau rechinii presei, Stelian Popescu și Pamfil Șeicaru, plus unul mai mărunt, Eugen Titeanu, stăpînul unui mic trust de ziare, inutil de-a fi luat în seamă. Cred că ambiția lui Zaharia Stancu era să și-i mănînce din cale. Poate le-a făcut rău, dar n-a izbutit nici măcar să le smulgă un dinte din gură. Mai am de spus că se îmbrăca elegant, cu stofele lui Filderman, de la Buhuși și, în fine, că totdeauna a vrut să fie director, *ceea ce a și fost, într-un fel sau în altul.*

•

La Azi *l-am cunoscut pe Victor Eftimiu, cunoscut e un fel de a spune, el n-avea de ce să mă bage în seamă, pe cînd eu îl știam din copilărie, cînd am citit* Corabia cu pitici, *tolănit pe o căpiță de paie. Atît de tare s-a întipărit în minte evenimentul, încît și astăzi, cînd am uitat cu desăvîrșire cuprinsul cărții, titlul ei și coperta colorată cu roșu și albastru îmi apar în ochi cum simt mirosul de paie. Prezența lui Victor Eftimiu în redacție se datora unei campanii dusă de el în paginile revistei, împotriva nevinovatului G. Murnu, traducătorul, în versuri, al* Iliadei *și* Odiseei. *Deși traducerile au fost socotite mai mult decît remarcabile, Victor Eftimiu a dat în ele cu bîta, cu o furie inexplicabilă. Să fi avut și el aceeași năzuință? Cunoștea oare limba greacă și celălalt să i-o fi luat înainte? Țin minte cum fiecărui articol din serie îi ducea virulența pînă dincolo de ceea ce admitea litera tipărită, adăugîndu-i, în redacție, furioase exploziî orale.*

•

Pe Vasile Voiculescu nu l-am cunoscut la Azi, *nici nu cred să fi venit vreodată acolo. L-am întîlnit mai tîrziu la Radio, unde mi-a prilejuit o colaborare. De atunci înainte ne-am văzut în mai multe rînduri, în locuri diferite, o dată la el acasă, cu care prilej mi-a măsurat tensiunea arterială cu un aparat de pe vremuri. M-am oprit la un detaliu fără importanță, numai ca să amintesc cui o fi uitat că poetul Vasile Voiculescu era medic. Tîrziu, cînd un pricten comun, un om tînăr, suferea de o boală misterioasă, căreia nu i se cunoștea cauza și nu i se putea pune un diagnostic, s-a străduit să-l vindece, un timp n-a mai avut altă preocupare decît lectura celor mai noi reviste de medicină. Admirația mea pentru acest om, ca talent și ca fire, a făcut să mă leg de el cu sentimente tot mai călduroase, care au crescut în intensitate mai ales după ce am fost despărțiți unul de altul. Chiar absent, figura lui m-a iluminat din depărtare, chiar mort îi simt binecuvîntarea. Pentru mine, Vasile Voiculescu e un sfînt care a coborît de pe o icoană și s-a rătăcit între oameni, fără să-și piardă harul.*

•

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am colaborat foarte puțin la alte periodice, atunci, la începuturile mele literare, nici n-ar trebui citate, de pildă: Universul Literar *și* Chemarea Vremii *(scoasă de Ion Sân-Giorgiu, poet contestat, despre care n-am știut niciodată ce hram ținea pe lume). În sfîrșit, mai mult am colaborat la* Curentul literar, *pe care l-am și inițiat, dealtfel, ceea ce, dacă nu se mai ține minte nu are nici cea mai mică importanță. Patronul nostru era Pamfil Șeicaru, al cărui portret l-am făcut în ultima mea carte,* Retragerea fără torțe, *și nu l-am terminat încă. Nu aveam să-i plătesc nici o poliță, cu mine s-a purtat generos, mi-a arătat încredere și mi-a dat destulă independență. Ceea ce însă nu m-a împiedicat să-i văd păcatele și să le dau pe față, fără menajamente.*

•

Sper să nu umbresc prin nimic marea admirație pe care am avut-o pentru el, dacă am să spun că E. Lovinescu nu a avut nici o înrîurire asupra evoluției mele literare. Era între noi o deosebire de temperament și ea creea în mine o reținere, poate chiar o neîncredere. Eram abia un debutant cînd cineva m-a dus la «Sburătorul», într-o duminecă de cenaclu, unde am citit o nuvelă, de care nu mă lepăd nici astăzi, după mai bine de patru decenii, deși literatura mea de astăzi e cu totul altfel. E. Lovinescu mi-a obiectat că despre mediul înfățișat de mine mai scrisese și altcineva. Scrisese, știam foarte bine, dar în alt gen, cu oameni luați din realitatea directă, un reportaj literar de mare valoare, pe cînd nuvela mea era o invenție, o ficțiune, modul meu de exprimre, așa cum a fost el de la primele pagini pînă la cele de astăzi.

Fără să fiu influențat decît în aparență, și numai din politețe, sînt sensibil la sugesti, poate din dorința de a găsi și alte drumuri decît cele proprii. Observația lui E. Lovinescu, unită cu atmosfera de la acel cenaclu de mare prestigiu, m-a pus pe gînduri, m-am socotit în inferioritate, mi-am spus că ar trebui să-mi caut acolo o direcție, fiindcă nu aveam nici una. M-am apucat îndată să scriu altfel, încercînd să-mi însușesc o altă optică în a privi viața, și nu alt mod de a o pune pe hîrtie, sub influența lecturilor de la cenaclu, și a literaturii acceptate acolo. Nu-mi era greu să mă adaptez, în anii de ucenicie dobîndisem destulă îndemînare în mînuirea frazei și a ideilor, așa că într-o săptămînă am confecționat două sau trei scrieri cu care mă gîndeam să revin la «Sburătorul», spre a dobîndi recunoașterea. Recitindu-le la urmă, nu le-am găsit nici un cusur, mă și miram ce bine le ticluisem, cu ce ușurință îmi schimbasem pielea. Dar nu m-am dus să le citesc ci le-am aruncat cu un fel de rușine, fiindcă nu erau ale mele. La cenaclu nu m-am mai dus niciodată, am rămas fără direcție. Era o răzvrătire și am făcut-o publică, printr-un articol de ziar, în care comentam malițios atmosfera de la «Sburătorul», afluența de cucoane literate; nu puteam să o pun printre ele pe Hortensia Papadat-Bengescu, fiindcă nu era acolo.

Mai tîrziu, cînd a apărut primul meu roman, am aflat cu surprindere și rușinat de vechea mea nedelicatețe, că E. Lovinescu nu ostenea să-i descopere meritele și să le propovăduiască, deși cartea relua atmosfera respinsă din nuvela pe care o citisem fără succes, la cenaclu. Eu și astăzi mai cred, și alții cred asemeni, că după Orașul cu fete sărace, *cum se numea nuvela nenorocoasă, un om avizat trebuia să aștepte neapărat* Un port la răsărit, *replica ei amplificată...*

Spunînd că E. Lovinescu nu a avut nici o înrîurire asupra evoluției mele literare, am omis să adaug că, totuși, lui îi datorez un anumit climat al lumii noastre literare, de care am beneficiat și eu, împreună cu generația mea și cu altele, chiar cu cele de astăzi. El, cu nobila lui dăruire pentru carte, a ținut tot timpul o facă aprinsă deasupra frunților noastre. Oricîtă individualitate ar fi în cea ce scriem fiecare, literatura, de la două cărți în sus, pînă la o mie, cîte ar putea să dea o generație de scriitori, e o operă colectivă. E. Lovinescu a făcut să nu mă simt singur.

N-am făcut parte din avangarda literară, prin simplul motiv că la vremea ei nu publicasem nimic și nici nu năzuiam să public ceva degrabă, deși scriam sute de pagini. Prin fratele meu, Geo Bogza, am cunoscut însă pe mulți din aderenții ei, unii veneau la noi în casă, Sașa Pană bunăoară, sau Perahim și Victor Brauner. Pe alții îi întîlneam la «Secol», lăptăria lui Gheorghe Dinu, de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe Calea Văcărești, unde intram nu cu interese literare, ci ca să mănînc o salată de vinete nealbită, netocată ca lumea și foarte săracă. Acolo sau în apropiere l-am cunoscut pe Ilarie Voronca și pe Colomba, pe Gherasim Luca, Paul Păun, Trost, Aurel Baranga, Ion Călugăru și nu mai știu cine. Am avut totuși o participare la programul avangărzii, prin adeziune, apoi prin funcția mea de martor, și prin propaganda făcută în școală, spre indignarea profesorului de limba română.

•

Nu m-am gîndit și nu am dorit niciodată să scriu o carte de aventuri, genul nu-mi plăcea nici măcar pentru lectură, îl socoteam sărac și în afara literaturii, ceea ce continui să cred și astăzi. Am acceptat să fac o încercare, la stăruința Editurii, (a Tineretului), cu scopul, mi s-a spus, de a scoate din mîinile adolescenților cărțile dubioase. Am fost măgulit de încredere și am început să meditez la ceea ce aș fi putut face spre a rupe tiparele, a învinge rutina și a scăpa de banalitate. Cărții de aventuri, consacrată, îi lipseau caracterele omenești în primul rînd, de aceea nu o puteam socoti literatură. (Aventura în sine nu puteam s-o elimin din carte, dar am luat-o în glumă, uneori cu un zîmbet îngăduitor, alteori cu ironie. Atenția mea s-a îndreptat către personaje, din care m-am străduit să fac oameni adevărați, cu psihologia bine determinată; aveam destulă experiență, fusese preocuparea mea de la începuturi. Am muncit mult, cu îndîrjire, uneori îndoit, sau descurajat, alteori înflăcărîndu-mă, apoi temperîndu-mă cu suspiciune, pînă ce personajele au prins viață, arătîndu-și personalitatea; de aici m-au condus singure pînă la capătul aventurii. După toate semnele cartea a fost o izbîndă, dar, ce-i drept, nu prea apăreau altele, a găsit un gol și l-a umplut fără dificultate. Oricum, o citesc și astăzi, copii, tineri și oameni de toate vîrstele.

•

După concepția mea, materialul documentar trebuie să fie asimilat în clipa creației, inspirația care se încălzește greu s-ar răci dacă aș lăsa-o să aștepte, ca să caut date în registru. Procedeul seamănă cu al dirijorilor care cu un ochi se uită la orchestră și cu altul în partitură. Nu vreau să mă pun rău cu marea lor majoritate, care intră în această categorie; procedeul e acceptat de toată lumea, dar eu continui să-l dezaprob, socotind că împiedică transfigurarea, și a dirijorului, și a orchestrei și a publicului, și toți sînt păgubiți în măsură egală, fiindcă își pierd o parte din emoție, dacă nu toată. Inspirația nu trebuie scăpată din mînă. Dacă în clipa cînd mă aflu sub imperiul ei mă lovesc de o lipsă, o informație uitată, prefer să las loc gol, sau să folosesc o noțiune greșită, numai să merg înainte. Odată cartea terminată, nimic nu-i mai ușor decît să te întorci la documente și să faci reparațiile. Cu alte cuvinte vreau să spun că documentația trebuie separată de actul creației. Și cel mai bine este să nu scriem decît despre ceea ce cunoaștem. Cînd m-am apucat să scriu Toate pînzele sus! știam ce aveam de demonstrat și unde trebuia să ajung cu echipajul «Speranței», dar nu aveam drumul fixat decît în linii mari, el urma să se definească pe parcurs, după nevoile povestirii, adică după inspirația clipei; la fel peripețiile — care ar fi fost moarte dacă le proiectam dinainte. Nu înseamnă deloc că așa se merge la întîmplare; există o logică ascunsă în felul cum se leagă faptele între ele și cum evoluează sentimentele oamenilor; o mare și atotputernică forță le coordonează, — o numesc încă o dată inspirație. În schimb știam dinainte, pînă la ultimul detaliu, din lecturi și din experiențe personale, tot ce privea construcția corăbiei mele, căci îmi construisem eu însumi una, mai înainte. La fel, știam totul despre navigație, despre geografie, despre istoria timpului și despre oamenii pe care aveam să-i întîlnesc în cale. Singurul meu accesoriu în timpul lucrului a fost un atlas, cel mai bun la vremea lui, o enciclopedie. Și dacă se va crede că așa contrazic ceea ce am spus mai înainte, că luîndu-mi ochii din caietul de lucru și punîndu-i pe hartă îmi pierdeam inspirația, am de adăugat că prin vechi înclinații și exerciții, o hartă ale căror mări și oceane mi se par adevărate și însuflețite, îmi aprinde o inspirație și mai puternică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

•

O parte din rîndurile aici de față m-am chinuit să le scriu direct la mașină, ca să cîștig timp, ceea ce este numai o iluzie. Împiedicîndu-mă între clape și gînduri, am lăsat deoparte mașina de scris, am pus mîna pe condei și m-am aplecat asupra hîrtiei pe care mă exersez de peste șase decenii. E prea tîrziu să adoptez o altă metodă de lucru, mașina de scris mă distrage, nu-mi îngăduie să revin cu ușurință asupra unei fraze greșite, nici să fac adaosuri. Mă socotesc un om modern, și am dovedit că sînt, prin stilul meu de viață, dar în ceea ce privește scrisul, rămîn la vechile unele ale scriitorului. Hîrtia albă e un cîmp fără margini, pe care imaginația poate alerga în toate direcțiile; pot să înot pe ea ca pe o mare largă, pot să zbor pe toate dimensiunile spațiului unit cu timpul. Mașina de scris mă ponește.

Da, muncesc mult pe text, în prima lui fază, tai și adaug; muncesc mult în fazele următoare, căci sînt mai multe, arunc zeci de pagini și în locul lor pun altele. Sînt unele locuri unde din patru cuvinte scrise șterg cinci, ca să parafrazez cunoscutele sfaturi date poetului. Și nu-i un paradox, și nu-i nici exagerat judecînd aritmetic, pentru că de multe ori, pentru patru cuvinte rămase am scris douăzeci mai înainte.

•

Din muzică mi-am făcut un obiect de studiu, la vremea cînd visam ca ea să-mi devină profesiune principală, să mă exprim prin sunete. Chiar de curînd îi mărturiseam în scris unui prieten cu ce pasiune m-am aplecat, în acel timp, asupra Marelui tratat de orchestrație *al lui Berlioz, la care și astăzi m-aș întoarce cu interes și cu bucurie. Dar cum n-am ajuns să scriu muzică, spuneam mai departe, din tratatul lui Berlioz am învățat cum se orchestrează o carte. Cine analizează și meditează va înțelege și mă va crede.*

•

Nu vreau să schimb teoria literară, pentru mine însă cuvîntul roman *e numai o etichetă, o folosesc în relația cu publicul, care vrea să știe de la început cam de ce fel este o carte. Spus cît mai concis și mai concludent,* romanul *este evocarea unei trăiri, cu tot ce implică ea, în primul rînd reacțiile omenești în fața vieții. Cărțile mele de călătorie (nu le intitulez jurnale) nu sînt ficțiuni ci* trăiri. *Deci, după definiția mea, le pot socoti* romane. *Dealtfel nu le lipsește nimic din ce caracterizează genul, nici personajele, chiar atunci cînd se reduc la autorul însuși, nici acțiunea, cu gradația ei și cu deznodămîntul, care este întoarcerea acasă, la capătul unei încordări în creștere.*

•

În adolescență și în tinerețe am scris multe scrisori, dar numai de dragoste; îmi pare rău că nu le mai am astăzi. De fapt puteau fi luate drept compuneri literare, exerciții de introspecție și de narațiune. Astăzi, cînd scriu mult, după cum se poate constata, corespondența este o corvoadă, care mă împinge pînă la nepoliteță. Mă scuz încă o dată față de toți care mi-au scris și n-au primit răspunsul O scrisoare înseamnă o pagină de carte pierdută.

•

Cred că orice scriitor urmărește să descifreze ceva din marile sensuri ale existenței; rămîne de văzut în ce măsură reușește. În ceea ce mă privește nu știu ce am reușit, dar continui să caut soluții. În ce măsură valoarea literaturii atîrnă de imponderabila filosofică? Răspunsul n-ar putea să fie decît imponderabil.

•

Radu Tudoran *este un pseudonim găsit cu totul întîmplător, după ce mai folosisem cîteva altele. Nu, nu ascunde nici o semnificație, decît poate aceea că mi s-a fixat atît de puternic în conștiință, încît aproape nu mai pot să răspund la numele celălalt, al strămoșilor mei; uneori mi se pare că m-am născocit singur.*

martie 1983

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(II)

Părţile alcătuitoare ale conceptului

Fiindcă tot conceptul din înfăţoşări alcătuindu-se şi însuşi este înfăţoşare, apoi în toată înfăţoşarea se deosebeşte materia şi forma, pentru aceea şi părţile alcătuitoare ale conceptului sunt materia şi forma. Materia conceptului sunt acele mai mici înfăţoşări, pe cari le cuprinde în sine conceptul, adică spre care se poate el raporta ca şi o notă. Iară forma se cuprinde în împreunarea notelor într-o unitate. Pentru exemplu : materia acestui concept cetate sunt : Craiova, Bucureşti, Buzăul, Brăila, Iaşi, Focşani, Bacău şi altele ; iar împreunarea acestor particulare înfăţoşări întru această una înfăţoşare [1] adică cetate, este forma dînsului.

(Naşterea conceptului). Naşterea sau începutul [2] concepturilor sau se poate prefira în privire către formă sau în privire către materie. În privire către materie, cînd se întreabă : de unde se nasc concepturile ? De ni sunt nouă acestea înăscute sau prin osteneală şi iscusinţă cîştigate. Însă fiindcă în logică ne depărtăm de toată materia cugetărei şi numai forma privim, răsărirea concepturilor cea materială o mărginim către metafizică ; iară în privirea formei se prefiră, răsărirea concepturilor cînd se întreabă : cum formează mintea noastră concepturi din înfăţoşările ce le are şi numai despre această răsărire a concepturilor ne va fi aicea vorba.

Mintea noastră formează din înfăţoşările ce le are concepturi în acest chip : adecă : cumpănă (compară) mai multe înfăţoşări laolaltă, însamnă în conştiinţă una sau mai multe note comune şi desparte de către aceste note comune toate acelea cari nu se potrivesc cu datele înfăţoşărei, şi mai pre urmă împreună acele note comune într-o unitate a conştiinţei şi aşa produce acea înfăţoşare, care se numeşte concept.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din concepturile cele formate poate mintea noastră să alcătuiască alte nouă concepturi, adecă : concepturile cele formate cumpănindu-le laolaltă şi luînd sama la notele cari se potrivesc, apoi ţinînd în conştiinţă acele note cari sunt lor comune şi despărţindu-le pre acestea de către acelea, prin care se deosebesc de către olaltă şi mai pe urmă împreunîndu-le notele cele comune într-o unitate a conştiinţei formează concepturi ale concepturilor, care se numesc priceperi (notiones) sau idei ; deci cuvîntul ideea // [203 v] (îcoama lucrului) bine s-au întrebuinţat de către cei vechi pentru fieşcare înfăţoşare. Aşa pentru exemplu înfăţoşările unui animal, a unei plante sau a unei pietre sunt concepturi, pentru că pre[3] aceste le-am informat din mai multe înfăţoşări sensibile şi nemijlocite ; şi de-aş lega iarăşi din nou aceste concepturi, aş scoate dintr-aceste reprezentaţii universale alta[4] şi mai generală, aş avea conceptul naturii, care apoi este concept al concepturilor sau idee.

Din aceste toate se vederează că pentru alcătuirea concepturilor sunt de trebuinţă aceste patru lucrări ale minţii adică : 1) Cumpănirea laolaltă a mai multor reprezentaţii singuratice ; 2) Băgarea de samă a notelor comune (reflexio) sau luarea în samă a acelor note în care se potrivesc înfăţoşările singuratece ; 3) Scoaterea şi îndepărtarea notelor prin care se deosebesc înfăţoşările (abstractio) şi 4) Împreunarea într-o unitate a conştiinţei a acelor note, în cari se potrivesc înfăţoşările. De la aceste 4 lucrări ale minţii atîrnă toată alcătuirea concepturilor.

Despărţirea concepturilor. Concepturile în logică se pot prefira numai în două priviri, adică sau încît se cumpănesc între sine, sau cu mintea noastră din care se nasc. Aşa dar numai în aceste două priviri se pot despărţi.

1) Concepturile laolaltă părechindu-se sau se pot prefira după cătăţimea lor cea din afară sau după cea dinlăuntru ; cătăţimea cea din afară, adică întinderea, ţinutul sau cungiura concepturilor, nu este alta decît suma înfăţoşărilor pre cari le cuprind în sine concepturile, adică către cari se pot ele raporta ca şi o notă. De exemplu : conceptul filosof cuprinde sub sine înfăţoşările : Socrat, Platon, Aristoteles, Kant, Cartesius şi alţii, fiindcă acel concept se cuprinde întru toate acestea ca şi o notă şi pentru aceea alcătuiesc pomenitele înfăţoşări cungiura acestui concept, — iară cătăţimea acea dinlăuntru sau întinderea conceptelor este suma acelor înfăţoşări, pe cari le cuprind în sine concepturile în fel de note, de exemplu întinderea conceptului om o alcătuiesc aceste două înfăţoşări : mamifer şi biman, cari în chip de note se cuprind într-însul fiindcă omul este un mamifer biman.

Concepturile, în privire către sfera lor cea dinafară, unele sunt mai deasupra, altele mai de jos (superiores, inferiores), unele întocmai potrivite, altele subordinate şi coordinate.

1-iu. Concept mai deasupra sau în sferă mai mare sau mai lat este acela, care cuprinde în sine mai multe înfăţoşări decît altul, iară acel concept ce cuprinde mai puţine înfăţoşări se numeşte mai de jos, cu sfera mai mică sau mai îngustă. // [204 v]. Pentru ex. : conceptul animal este mai înalt decît conceptul om, pentru că conceptul animal se cuvine mai multor reprezentaţii decît omul, care pentru aceea cumpănindu-se cu acela este mai jos. Conceptul cel mai înalt decît altul se numeşte *gen*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iară acel ce se cuprinde sub dînsul se numeşte *speţie*. Pentru ex. : conceptul animal este gen, iară conceptul pasere este speţie. Speciile cînd cuprind sub sine înfăţoşări universale în privire către aceste sunt şi însele genuri. Pentru ex., pasare în privire către conceptul animal este speţie, iară în privire către vultur este gen. Genul se desparte în genuri cel mai deasupra, cel mai îndepărtat şi cel mai de aproape. Genul cel mai de aproape este din care nu este altul mai în jos, iară cel mai deasupra, din care mai înalt nu se află ; genurile ce sunt între acestea două se numesc mai îndepărtate sau de mijloc. Pentru ex., în privire către conceptul om genul mai de aproape este animal, cel mai deasupra fiinţă, mai îndepărtate genuri sunt substanţă, vieţuitoriu.

2-a. Concepturile întocmai potrivite sunt cari au tot o sferă, pentru exemplu : om şi mamifer biped sunt întocmai potrivite.

3-a. Subordinate concepturi sunt : din care unul se cuprinde sub sfera celuilalt, pentru ex : poama şi mărul sunt concepturi subordinate ; iară concepturile coordinate sunt cari laolaltă luate hotărăsc cîtăţimea cea dinafară sau cea dinlăuntru a vreunui obiect, p[entru] exemplu : Logica şi metafizica sunt concepturi coordinate a filosofiei teoretice.

Din acestea urmează : 1) cumcă tot conceptul după întinderea sa este universal, pentru că se cuvine tuturor acelor înfăţoşări, pre cari le cuprinde el sub sine. Deci n-are temei despărţirea concepturilor în universale, particulare şi singulare. Pentru că particular concept s-ar zice acela, care s-ar potrivi numai cu unele dintre înfăţoşările întinderei sale, iară singular acela, ce s-ar cuveni numai unei dintr-acele înfăţoşări, aceea ce nu se potriveşte cu firea conceptului. 2) Conceptul cel deasupra se cuprinde în cel mai de jos şi mai multe note se găsesc în specie decît în gen. 3) La concepturilt cele[5] deasupra ajungem prin abstracţie, iară la acele de jos prin combinaţie.

Despărţirea concepturilor în privirea cîtăţimei cei dinlăuntru. Concepturile după cîtăţimea lor dinlăuntru se despart în mai mari şi mai mici, în identice sau totuna şi deosebite — diverse, în concepturi nărăvitoare, concepturi amice şi împotrivnice : concepturi inimice şi mai pre urmă în afirmative şi negative.

[1-iu]. După întindere mai mare concept este acela, care cuprinde în sine mai multe note decît altul şi acest cu notele mai sărman decît cellalt se numeşte cu întindere mai mic. // [205 v] D[e] e[xemplu], fiindcă conceptul om cuprinde mai multe note decît conceptul animal, pentru aceea este acela cu intensia mai mare, iară acesta cu intensia mai mică. De-ar fi intensia vreunui concept aşa de mică încît să nu poată fi mai mică sau de-ar avea numai o notă în sine, se zice simplu precum sunt : mirosul, colorul şi altele, altmintrelea se numeşte compus sau alcătuit.

2-a. Identice concepturi sunt cari au tot acele note, altmintrelea sunt deosebite, d[e] e[xemplu] ştiinţa legilor cugetărei şi logica sunt concepturi identice ; logica şi metafizica sunt concepturi deosebite. Concepturile identice sunt sau cu totul sau în parte identice, după cum se potrivesc sau în toate sau numai într-unele note, d[e] e[xemplu] triunghiul şi figura de trei unghiuri sunt concepturi cu totul, omul şi pasărea în parte identice. Pentru aceea se numesc acele dintîi concepturi întocmai potrivite, iară cele din urmă asemenea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3) Amice concepturi sunt cari se pot împreuna într-o conştiinţă, de unde se şi numesc împreună-sunătoare sau prietene, iară acele concepturi cari nu se pot totdeodată cugeta se numesc potrivnice. D[e] e[xemplu] : Ştiinţă, vietate, frumuseţe sunt concepturi amice, pentru că se pot împreună-cugeta într-un om ; din contra, frumuseţe, urăciune, ştiinţă-neştiinţă sunt concepturi potrivnice. Concepturile potrivnice sau sunt contradictorii sau contrarie. Concepturile contradictorie sunt acelea, din care punîndu-se unul, celălalt cu totul se ridică şi, ridicîndu-se unul, cellalt neapărat se pune, d[e] ex[emplu] concepturile lumină-întuneric, roş-neroş ; — iară concepturile contrarie sunt din care unul punîndu-se, celălalt se ridică dimpotrivă, unul ridicîndu-se celălalt nu se pune. Astfel sunt concepturile roş, verde, galben, negru ş.a.

4) Afirmativ concept este prin care se pune ceva, de unde se şi numeşte punere sau realitate logică, d[e] e[xemplu] conceptul învăţătură ; iar negativ concept este prin care se ridică ceva ce s-au fost pus, de unde se şi numeşte negaţie sau tăgăduire, pr[e] e[xemplu] neştiinţă [6].

Crescînd extensia vreunui concept scade intensia dînsului, şi scăzîndu-i intensia îi creşte extensia, adecă din ce în ce se cuvine conceptul mai multor înfăţoşări în chip de notă ; şi cînd din ce în ce mai multe note are în sine, din acea mai puţine înfăţoşări cuprinde el sub sfera sa, aşa d[e] e[xemplu] fiindcă conceptul om are mai mare întindere decît conceptul om învăţat, pentru că cel dentîi cuprinde pe toţi, iară acest de pe urmă numai pre unii dintre oameni, pentru aceea conceptul om cuprinde în sine mai puţine note, adică animalitate şi raţionalitate, fiindcă numai aceste se cuvin tuturor oamenilor ; iară conceptul om învăţat are în sine afară de celelalte două şi a treia înfăţişare, adică învăţătura în chip de notă şi pentru aceea intensia acestui concept este mai mare decît a aceluia dintîi.

Fiindcă tot conceptul răsare din unirea feliurimilor în conştiinţă, [306 v] pentru aceea nici un concept nu este în sine sau şi în cumpănire cu altul chiar simplu ci numai în privire cu unitatea noastră cea îngrădită cu hotărîte margini.

Concepturile întocmai potrivite, fiindcă se pot pune unul în locul altuia, nici se pot altmintrelea deosebi de către olaltă decît sau numai încît se cugetă de către subiecturi deosebite sau în deosebite timpuri ; pentru aceea se numesc nedeosebite (indiscernabilia) şi alcătuiesc principiul celor nedeosebite (principium indiscernabilium) pre care l-au privit Leibnitz şi care într-acest înţeles este logiceşte adevărat ; dar însă de este el metafiziceşte, adică aplecîndu-se către obiectele cele reale în faptă adevărat se decide în metafizică.

Concepturile contrazicătoare neputînd a fi mai multe decît două laolaltă, cînd trebuieşte unul dintre dînsele să se însuşească vreunui obiect logic, celălalt după principiul contrapunerei trebuie neapărat să se tăgăduiască. Iară concepturile contrarie putînd fi şi mai multe, cînd se tăgăduieşte unul dintr-însele vreunui obiect logic, nu este de neapărat ca pentru aceea să se însuşească celălalt sau celelalte. (Dacă-s înşirate toate, sigur că unul din ele) [7].

În înţelesul logic toate realităţile se nărăvesc laolaltă, adică se pot împreună-cugeta, pentru că singure numai concepturile contrazicătoare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu se pot împreună-cugeta ; însă metafizica va hotărî de sunt toate acestea în vreun obiect împreună cu putință sau nu.

Despărțirea concepturilor întrucît se cumpănesc cu mintea noastră

Concepturile în privire către treapta și modul conștiinței cu care ni le înfățoșăm se despart în *chiare și întunecoase* [8] (claros et obscuros), în *lămurite și nelămurite* (distinctos et nondistinctos), în *deplinite și nedeplinite* (complectos et incomplectos) ; mai pe urmă în concepturi cu *putință* (possibiles), *aievnice* (reales), și *neapărate* (necessaria).

1) *Chiare* concepturi sunt cari se pot în conștiință deosebi de către alte concepturi, altmintrelea de nu se pot deosebi sunt *întunecoase*, d[e] e[xemplu] de pot eu deosebi aurul de către alte metaluri, am concept chiar despre dînsul, altmintrelea va fi conceptul meu întunecos.

2) *Lămurite* sau alese concepturi sunt, cari nu numai se pot deosebi de către olaltă, ci și notele lor se pot spune anume, iară de s-ar putea concepturile deosebi de către olaltă, însă nu s-ar putea *a numi* notele lor, vor fi *nelămurite*, d[e] ex[emplu] acel ce așa cugetă, pre om, cît nu numai să-l poată deosebi de către animalele neraționale, de către arbori și alte obiecturi, ci să și știe anume spune niscaiva note dintr-însul, are concept lămurit despre om, iar altmintrelea va fi conceptul lui nelămurit. // [207 v]

3) *Deplinite* concepturi sunt în cari deosebim atîtea note cîte se cer spre hotărîrea lor, adică sunt de ajuns pentru a le îngrădi în margini, așa ca să se cuvină tuturor și singure numai înfățișărilor celor sub sine cuprinse ; de unde se și numesc concepturi depline (perfecta), hotărîte ; altmintrelea de nu ar cuprinde note de ajuns, pentru a se hotărî marginile lor, se numesc concepturi *nedeplinite*, cu scădere, iară de ar cuprinde și mai multe note pre cît se cer spre hotărîre, se numesc concepturi îmbelșugate sau abundante. P[entru] e[xemplu] : Dacă aș cugeta eu pre om ca pre un animal înzestrat cu minte, aș avea concept deplinit despre dînsul ; iară de l-aș cugeta ca pre un animal cu simțire ar fi conceptul meu nedeplinit ; mai pre urmă cugetîndu-mi eu pre om ca pre un animal cu minte și înțelegere voi avea concept abondant.

Fiindcă concepturile sunt rosturi ale minții, *apoi mintea sau nu poate face concepturi, sau întru adînc și le face, sau mai pre urmă trebuiește neapărat ca să facă*. Pentru aceea concepturile se despart în concepturi : 1) *cu putință*, 2) *aievnice* și 3) *neapărate*. — Concepturi cu putință sunt a căror note se pot împreuna într-o unitate a conștiinței, adecă, cari nu-și contrazic ; acestora din contra stau concepturile cele cu neputință. — Reale sau aievnice concepturi sunt a căror note sunt în faptă împreunate într-o unitate a conștiinței ; iară mai pe urmă neapărate concepturi sunt a căror note trebuiesc numaidecît a se încopcia în unitatea conștiinței. D[e] e[xemplu] : *Conceptul filosofiei într-un țăran este cu putință, iară într-un învățat real-aievnic* ; mai pre urmă conceptul pricinei pricepîndu-se efectul este neapărat.

Chiaritatea, întunecimea și lămurirea concepturilor au treptele sale sau poate fi mai mare și mai mică, adică din aceea este mai mare chiaritatea concepturilor, din ce mai de către multe altele se pot ele deosebi ; și dimpotrivă, din ce se pot deosebi concepturile mari de către puține altele, din aceea mai mică este chiaritatea lor. Iară unde vreun

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

concept sau nici decît sau de-abia se deosebește de altele, acolo este întunecime, însă această întunecime nu poate fi niciodată deplină, fiindcă la tot conceptul neapărat se cere conștiința, care apoi din fire numai prin deosebire se poate naște. Așijderea și lămurirea din aceea este mai mare sau mai mică, din ce se deosebesc mai multe sau mai puține note în concepturi și apoi acolo este cea mai mare lămurire unde se numesc toate și numai singure notele a vreunui obiect. / / [208 v].

Chiaritatea și întunecimea concepturilor se obicinuiește a se numi analitică sau sintetică, după cum se cîștigă aceasta sau prin analis sau prin sinteză. Analysis este acea luorare a minții, prin care se desface conceptul în notele sale ; iară syntesis prin care se împreună laolaltă înfățoșările pre cari le cuprinde conceptul sub sine. Analisul se cîștigă prin abstracție, iară sintesu prin combinație.

---

[1] Urmează : *este*, șters
[2] Scris deasupra : *sau inceputul*
[3] Scris deasupra ; inițial *prin*, șters
[4] Scris deasupra inițial : *una*, șters
[5] Urmează : *mai*, șters
[6] Marginal, cu cerneală roșie și alt scris : *Un om viind din depărtare*
[7] Completare ulterioară, cu cerneală roșie.
[8] Sublinierile, în text, aici și mai departe, cu cerneală roșie

(Continuare în numărul viitor)

POST SCRIPTUM*

4 Mai, 1983

Stimate Domnule Florescu,

Am citit fragmentul Despre cugetare *de Mihail Eminescu, publicat de* Revista de istorie și teorie literară *(nr. 1, 1983). D-ta îmi spuseși că ipoteza cea mai recentă este că acest fragment ar fi o copie după un manuscris al lui Aron Pumnul. În notele d-lui Vatamaniuc, găsim afirmația că este posibil ca încercarea aceasta să reprezinte transcrierea unor lecții din cursuri pe care Eminescu le-a*

---

* În legătură cu acest text de logică aflat în manuscrisele eminesciene, text pe care D. Vatamaniuc îl prezenta încă din numărul trecut al revistei de față, am primit din partea profesorului Anton Dumitriu, epistola de mai sus, pe care, dată fiind importanța precizărilor sale privind identificarea «cursului» transcris de Eminescu, ca și problemele pe care le ridică spre rezolvare cercetării, am considerat necesar s-o încredințăm tiparului.

Specificăm, de asemenea, că în *Cronica* (an XVIII, nr. 17) din 6 mai 1983, sub titlul *Un fragment din cursul de logică al lui Eftimie Murgu, copiat de Eminescu*, reputatul filolog ieșean N. A. Ursu propunea, la rîndul său, aceeași paternitate, asupra cărcia, în *Tribuna* (an XXVII, nr. 22) din 2 iunie a.c., Eugen S. Cucerzan își revendica prioritatea, atrăgîndu-ne atenția că a semnalat-o încă din 1976 și că a publicat chiar unele *episoade* din mss. lui Eminescu în *Napoca Universitară*.

În numărul viitor al revistei, odată cu încheierea publicării integrale a acestui «fragment» manuscriptic eminescian, D. Vatamaniuc va întreprinde și o prezentare amănunțită a paralelismelor dintre textul lui Murgu și *transcrierea* lui Eminescu.

REDACȚIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

audiat în anii studenției. G. Călinescu scrisese că acest manuscris reprezintă «copia unor capitole de logică în limba română arhaică». Toată lumea este deci de acord că fragmentul de logică nu este o lucrare originală ci o «copie» sau o «transcriere». După ce?

De la lectura primelor rînduri, limba și modul de tratare mi s-au părut cunoscute. Consultînd notele mele, precum și expunerea pe care am făcut-o în Istoria logicii (Ed. Didactică și Pedagogică, ed. a II-a, 1975, p. 1057), am ajuns la concluzia că fragmentul publicat este, după toate probabilitățile, o copie sau o prelucrare a cursului de logică datorat lui Eftimie Murgu. După cum se știe, Murgu a fost profesor la Iași între 1834—1836 și la București între 1836—1840. El își făcuse studiile la Budapesta și își trecuse doctoratul în filosofie cu Imre János.

Posedăm două manuscrise ale «Cursului de logică» ținut de Eftimie Murgu: unul se află la Biblioteca Academiei R.S.R. și altul la Biblioteca Centrală Universitară din Iași. Acest curs de logică este tradus și adaptat de Murgu în limba română după cursul în limba latină al profesorului său Imre János.

Manuscrisul lui Murgu începe printr-o scurtă expunere a istoriei logicei, după care urmează tratarea propriu-zisă a subiectului logicei. Manuscrisul din Iași începe printr-un capitol «Despre puterea cujetării», urmează «Despre cele mai de frunte lucrări ale minții»; apoi «Despre Conțepturi» etc. (Am dat sumarul cursului în Istoria Logicii). În manuscrisul lui Murgu apare barbara redare a operei lui Kant Kritik der reinen Vernunft („Critica rațiunii pure") prin titlul «Critica socotinței curate». Și titlurile cursului și această «traducere» a titlului operei kantiene sînt preluate (în fragmentul publicat) de către Eminescu. Murgu, consecvent cu traducerile lui, numește «raționamentul» (silogismul) «socoată»; logic, odată ca el traduce «rațiune» prin «socotință», deci «raționament» va fi «socoată».

Va trebui așadar să se compare textul manuscrisului cursului lui Murgu cu fragmentul rămas de la Eminescu și să se decidă în ce măsură este copia cursului și ce modificări a făcut Eminescu. Într-adevăr, poetul nu preia fără modificări textul pe care-l transcrie: cujetare este redat prin cugetare, conțepturi prin concepturi etc.

Mai rămîne încă o problemă în legătură cu acest fragment: de ce a făcut Eminescu munca aceasta? El avea la îndemînă un curs mai bun, acela al lui Simeon Bărnuțiu, ținut în 1860—1861 la Iași, litografiat după notele lui Teodor Burada, și tipărit postum în 1871. Chiar Maiorescu își ținuse lecțiile de logică la Iași între 1863—1872, iar cursul lui apare în 1876 la Iași. Sînt o serie de chestiuni care se pun în legătură cu acest fragment eminescian și pe care, desigur, cei în drept le vor elucida.

Primește, te rog, d-le Florescu, o caldă strîngere de mînă de la

Anton DUMITRIU

P.S. Este posibil ca Eminescu să fi ales cursul lui Eftimie Murgu pentru că aprecia efortul acestuia de a forja termeni românești pentru logică. Bărnuțiu îi preia în forma lor latină!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIDACTICA

«CÎNTAREA ROMÂNIEI» — ANALIZĂ STILISTICĂ

«În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... turmele s-auzeau mugind de departe... și armasarii nechezau jucîndu-se prin rarişte... pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite, se giuca cu un arc destins. Ferice de oamenii din cîmpie, ferice de cei de la munte!... Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stăpîn și umbla mîndru, fără să-și plece capul la alt om; cînd umbra văilor, pămîntul și aerul ceriului era deschişi tuturora; iar viața se trecea ca un vis; și cînd agiungea pe om nevoile bătrîneților și moartea, el se ducea, zicînd: „mi-am trăit zilele", și era sigur că viața lui se va prelungi în copiii și moștenirea lui...»...

Fragmentul ales reprezintă versetul 13 din capodopera prozei poetice românești în epoca romantică, aparținînd lui Alecu Russo. Compusă, sub prima formă, între anii 1844—1848, după toate probabilitățile, publicată în primă variantă independentă la Paris (în revista *România viitoare)*, opera își dobîndește faimă definitvă în anul 1855, cînd Alecu Russo o publică sub inițialele sale în revista lui Alecsandri *România literară* [1].

Dacă, în mare, *Cîntarea României* prezintă istoria alegorică a patriei ca o suită de taboluri simbolice în 65 de versete. se poate spune că textul rămîne relativ egal cu el însuși, indiferent de porțiunea istorică ilustrată. Pentru exemplificarea specificului stilistic al acestei suite de poeme în proză, aproape oricare dintre episoade servește la fel de bine. Specie curioasă și aproape exotică în proza noastră de început, *Cîntarea României* face parte din familia acelor proze lirice europene care au prelungit pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, tradiția retorismului sentimental. Pe urmele retorismului clasic, ilustrat superlativ de un Bossuet, a luat naștere — în perioada «sentimentală» a culturii europene — un fel de retorism specific, care incorporează efecte preromantice, nuanțînd simetria excesivă a epocii precedente. Din îmbinarea, uneori fericită, a *cursus*-ului clasic cu noua sensibilitate dezordonată provine proza emblematică pentru finele secolului al XVIII-lea francez, proza familiară lui Rousseau și Chateaubriand. Fără îndoială că retorica preromantică este infinit mai vastă decît cea pe care o configurează cele două nume; proza cadențată de factură lirică umple aproape un secol, de la jumătatea secolului al XVIII-lea și pînă în plin romantism, adică pînă către 1850.

Atunci cînd Alecu Russo își scrie opera, această tradiție se epuizase în mare măsură. Oratoria sentimentală se găsește tot mai izolată după anul 1820, după momentul în care exigența *naturalului* devine fundamentală. Totuși, proza

[1] Detalii bio-bibliografice și problema paternității operei la Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, EPL, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de «ritm Chateaubriand», degradată și transformată în exercițiu, continuă să existe și în plin romantism : este mai ales cazul așa-numitului *biblism modern*, oratorie de inspirație religioasă. Îndepărtatul model al lui Russo tocmai aici se găsește, în cartea clericului francez Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant*, apărută în 1834 și inspirată — cel puțin în parte — de scrierea lui Adam Mickiewicz *Cartea națiunii poloneze și pelerinajul polonez*[2]. Dar Lamennais nu este un izolat în aceste exerciții prozastice : un întreg grup de ideologi și vagi scriitori afișează proiecte socializante în ritmurile retorismului epuizat (Saint-Martin, Pierre Leroux, sociologul Saint-Simon și o mulțime de alți autori înregistrați azi sub semnul curiozității [3].

Din fericire, Lamennais a reprezentat pentru Alecu Russo, după cum vom vedea, doar un îndepărtat *primum movens* : stilul autorului român, făcut din nuanțe și melancolie intermitentă, se deosebește concret de retorismul aproape geometric al autorului francez. Abstracție făcînd de schema ideologică apropiată (istoria văzută alegoric ca un poem ce începe cu vîrsta de aur și ajunge pînă în pragul revoluțiilor naționale), Alecu Russo ia destul de puțin din biblismul trucat al autorului francez.

Anticipînd concluzia analizei, vom spune că originalitatea stilistică ultimă a lui Alecu Russo constă în sudarea perfectă, imperceptibilă în rezultat, a două *strata* stilistice eterogene : a unui *stratum* neologic (care ține de retorismul tardiv al lui Lamennais și vehiculează un biblism contrafăcut) și a unui *stratum* autohton (provenit din cărțile bisericești și din folclor). Bagajul neologic, ceva mai redus în substanță, formează moștenirea lui Lamennais și a prozei retorice sentimentale ; stratul autohton este, în același timp, și stratul profund, adică cel al originalității ultime a autorului nostru, făcută din reverie vagă și aspirație către un trecut mitic, pe modelul *Amintirilor*.

Un fapt se cere subliniat : în timp ce la alți pașoptiști ce scriu proză poetică sau lirică (Heliade, Bolliac) cele două straturi stilistice rămîn oarecum distincte, la Russo ele fuzionează perfect. Instinctul stilistic al autorului acționează fără greș.

Stratul neologic poate fi surprins la diferite nivele. În primul rînd, tema istorico-filosofică dezvoltată în versetul 13 reia schema lamennaisiană : o ipotetică vîrstă de aur, cea a egalității sociale, după care a urmat epoca decăderii, cea a conflictelor între oameni. Russo preia argumentarea și o transpune în epoca — la fel de incertă — a luptelor dintre romani și daci, într-o suită istorică abstractă, care conservă esențialul textului francez :

«... dans les temps anciens, le terre étoit belle, et riche, et féconde ; et ses habitants vivoient heureux parce qu'ils vivoient en frères.

Et je vis le serpent qui se glissoit au milieu d'eaux : et fixa sur plusieurs son regard puissant, et leur âme se troubla, et ils s'approchèrent, et le serpent leur parla à l'oreille.

Et après avoir écouté la parole du seprent, ils se levèrent et dirent : Nous sommes rois.» (Paroles d'un croyant, III).

Au commencement, le travail n'étoit pas nécessaire à l'homme pour vivre, la terre fournissoit d'elle-même a tous ses besoins. (...) Et il n'y eut plus de frères, et y eut des maîtres et des escalves. Ce jour fut un jour de deuil sur toute la terre.» (ibid., VIII).

Schema la Alecu Russo :

«În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpiile frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea pătrunde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stăpîn și umbla mîndru fără să-și plece capul la alt om.»

Peste această lume mitică și litografică, se suprapun elemente ale unui biblism de circumstanță. Acest biblism nu intră în contradicție cu arhaismul de

[2] Pentru raportul dintre cei doi scriitori, v. Wiktor Weintraub, *Mickiewicz, Lamennais and biblical prose*, în *For Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1956, p. 645—652.

[3] Oricît ar părea astăzi de curios, voga lui Lamennais în epocă a fost enormă : proze poetice spaniole, italiene și portugheze au fost direct inspirate de acest retoric tardiv.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

factură autohtonă al textului. Astfel, anumite pasaje, de obicei neguroase sau tragice, par inspirate nu atît din Vechiul Testament, cît dintr-o imagine comună și străveche a Bibliei:

«Dar iată aerul se turbură... ceriul cel limpede se îmbrobodește cu nori întunecoși... un nor de prav învăluie cîmpia și ascunde munții... se aud vaiete...».

Detalii ale unui astfel de tablou devin simboluri exilate care, evident, nu mai îndeplinesc aceeași funcție ca și în textul de bază, Biblia, ci sînt elemente de factură romantică destinate să creeze o atmosferă. Referirile explicite la Divinitate, adresările și invocațiile pot fi încadrate aceleiași serii de procedee *(«Doamne, fie-ți milă... Stați... izbînda-i în mîna Domnului»).*

Dar moștenirea neologică cea mai importantă ține de nivelul figurativ : aici ne aflăm în plin secol al XVIII-lea, atît prin limbaj, cît și prin mentalitatea utilizării lui ca fapt de stil. Figurile retorice proprii acelei epoci, prezente masiv în textul lui Lamennais, dau imagisticii din *Cîntarea României* un aer vetust. Suita de simboluri din primul paragraf al versetului formează o alegorie comună *(«pe o pajiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite, se giuca cu un arc destins»).* Tot simboluri, dar cu funcție pur ornamentală, înscrise în text pentru a sugera o vagă teroare biblică, sînt cele din finalul versetului : *«un cușciug mare-mare se rădică, și o pară grozavă înflorează ceriul».* Chiar în rarele momente în care se atinge metafora, textul nu se ridică decît pînă la nivelul unei metafore explicite și tradiționale, apelînd la formule deja făcute și desprinse exclusiv din cîmpul semantic-retoric religios *(«Tu fusăși altariul rudirei crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea»).*

O aluzie precisă la simbolul cumineciturii arată limitele imaginației metaforice la Alecu Russo : *«Din această rudire frămîntată cu sînge și sfințită prin foc se naște un popor nou».*

Atașăm toate aceste elemente stratului neologic, deoarece, dincolo de tema milenară, Russo configurează aici un limbaj prozastic preromantic. În cele din urmă, nu este vorba de o inspirație propriu-zis biblică, ci de rigorile unui retorism deja caduc la data scrierii cărții *Paroles d'un croyant* (1834). Ca în orice retorică pașoptistă, legatul școlii este important și în *Cîntarea României ;* iar pentru pașoptiști școala se confundă cu mentalitatea secolului al XVIII-lea în ceea ce acesta avusese mai specific.

Mai important se dovedește stratul autohton : sub această sintagmă grupăm atît elementele unui fond etnic și cultural străvechi, dar și inovațiile stilistice absolut originale ale lui Russo. Într-o fază a dezvoltării limbii literare în care ideea de normă supradialectală începuse să se impună ca o realitate indeniabilă, Alecu Russo apelează — cu o intuiție stilistică proprie — la dialectal și la arhaic, pentru a conferi limbajului solemnitatea renunțării la vorbirea de toate zilele. Elementele populare și arhaice dobîndesc funcție literară prin contrast.

Astfel : *ă* aton > *a (armasarii) ;* e închis > *ă*, după consoanele *j, r, s, t (vijălioase, jărtfă) ;* se conservă fonetismul etimologic și regional *ğ (giucă) ;* este notată pronunțarea muiată a lui *r* final *(ceriu, altariu) ;* labialele se depalatalizează *(pepturile, a perit)* etc.

La 1850, este foarte greu de făcut distincția între arhaic, regional și popular, mai ales dacă este vorba de graiul moldovenesc. Se pot adăuga anumite elemente strict gramaticale : verbele de conjugarea I au persoana 3 pl. analogică după conjugările a II-a și a III-a (*«pepturile se plec», «luptătorii se amestec»).* Dar aceste elemente reprezintă doar nivelul pur material din care autorul își construiește poema. Cele mai importante inovații sînt de natură sintactică și figurativă.

Astfel, fraza lui Russo are aspect bizar, neobișnuit pentru epoca pașoptistă : sintagmele, de multe ori nominale, se succed într-o relație insolită, întretăiate prin puncte de suspensie. Acest tip de frază este caracteristic numai autorului moldovean, deoarece Russo îl utilizează chiar în opere științifice de tipul *Cugetărilor* Numită de Tudor Vianu «legatto stilistic»[1], tehnica traduce cel mai exact intimitatea spiritului lui Alecu Russo — spirit alcătuit din reverie discontinuă, antira-

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, vol. I, București, EPL, 1966, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţională, creatoare a unor formulări ce solicită în mod direct cititorul, obligîndu-l să completeze cu propria-i imaginaţie spaţiile goale.

În fragmentul ales spre analiză, tehnica legatto-ului se combină cu cea a construirii propoziţiilor după o schemă sintactică identică sau asemănătoare : introducerea circumstanţial-temporală *(«În vremea veche... de demult»)* inaugurează mai multe propoziţii avînd exact aceeaşi schemă: *Subiect→Predicat→(Circumstanţial);* verbele se află invariabil la imperfect, apoi în partea a II-a la prezent. Repetarea acelorași structuri semantice provoacă ceea ce analiştii ritmului numesc un «ritm sintactic», un ritm superior, în ordine abstractă, celui fonetic. Oricum, Russo nu cedează tentaţiei unei ritmici mecanice : dacă propoziţiile au aceeaşi schemă, se programează o oarecare varietate la capitolul determinanţilor, spaţiali, temporali sau modali.

Este drept că şi în *Biblie* domină parataxa, iar această structură sintactică ar putea deriva din biblismul lui Lamennais. Credem, însă, că Russo extrage tehnica din alt principiu stilistic : din cel al poeticii romantice care pune toate elementele naturii pe aceeaşi treaptă, din principiul egalizării prin poezie. Textul *Cîntării României* este format din fraze care notează detalii poetice insignifiante alături de evenimente istorice, stabilind o nouă ordine a lumii.

Ritmul tipic lui Alecu Russo rezultă din doi factori conjugaţi : pe de o parte, retorica seacă a lui Lamennais, bazată pe *cursus*-ul clasic ; pe de altă parte, din ritmul pe care l-am putea numi «interior» din ritmul reveriei melancolice discontinue, reprezentată de *legatto*.

Figura de gîndire cea mai frecventă în *Cîntarea României* este *antiteza :* antiteză la nivelul arhitectonicii generale, antiteză la nivelul paragrafelor, antiteză la nivelul fiecărei fraze. În versetul ales, prima parte («vîrsta de aur») stă în opoziţie cu paragrafele următoare, care figurează luptele dintre daci şi romani. Termenul «luminos» al antitezei este evocat prin timpul imperfect, socotit mai poetic decît altele în limbile romanice şi făcut să sugereze scurgerea imperceptibilă a timpului într-o epocă fericită. Termenul «întunecat» al figurii este marcat de prezentul istoric, timp punctual, aici timp al rupturii. Romantismul funciar al textului rezultă din spiritul antitetic profund impregnat în opera lui Russo : făcînd descrierea bătăliei, apelul la antiteză este instinctiv *(«Cei ce au năvălit sînt îmbrăcaţi în fier... săgeata alunecă pe pavăză, şi paloşul cu două ascuţite taie în carne vie...»).* Puţinele figuri semantice sînt bazate la rîndul lor pe antiteze : metafora finală deja citată.

Strict cronologic, limbajul figurativ al *Cîntării României* aparţine preromantismului : nu numai din cauza rarităţii metaforelor originale, ci mai ales din cauza atracţiei irezistibile pentru formele anchilozate de metasememe, pentru simboluri şi alegorii. Elemente neutre ale limbajului capătă, în paragraful ales, valori simbolice instantanee, sînt «împinse spre simbol» de însăşi dinamica textului. Imanenţa limbajului figurativ preromantic este mult mai importantă decît îndepărtatul punct de plecare, *Biblia*.

În concluzie, *Cîntarea României* reprezintă sinteza celor două serii de limbaje din care paşoptiştii îşi extrăgeau efectele stilistice : limbajul romantismului sau preromantismului francez, alături de limbajul arhaic şi regional, valorificat pentru prima dată stilistic. În atmosfera exilului paşoptist, această mostră de retorism creează o întreagă şcoală în proză : în ritmurile *Cîntării României* îşi vor compune operele din timpul exilului autori atît de îndepărtaţi între ei precum Heliade, Bolliac, Alecsandri, Kogălniceanu, C. A. Rosetti, fraţii Brătianu şi mulţi alţii [5].

Mihai ZAMFIR

[5] O analiză complexă din punct de vedere stilistic a *Cîntării României* la Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Minerva, 1971, cap. IV.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

LEONID DIMOV

Prelungirile curbe

Leonid Dimov debutează la 39 de ani după ce își încercase, ca Lautréamont, vocația în matematici și științele naturale. Volumul de *Versuri* din 1966 cuprinde 47 de mici poeme muzicale, admirabil caligrafiate, de o frumusețe ușor vetustă. Poetul merge în altă direcție decît aceea (expresionistă, anti-retorică) a generației sale («generația pierdută»). Nu merge nici în sensul poeziei tinere din anii '70 (poezie accentuat confesivă, cu o mare libertate a limbajului), dar se intîlnește cu ea în cîteva iubiri spirituale : Barbu, Bacovia, Arghezi... Solitarului Leonid Dimov i se alătură repede cîțiva poeți tineri (Virgil Mazilescu, Daniel Turcea...) și, în micul cerc oniric, el se bucură de o mare autoritate. Cu chipul împodobit de o frumoasă barbă bizantină, el apare rar în adunările scriitoricești și vorbește și mai rar. La o Conferință a scriitorilor unde se discută, cu atîta zbucium, problemele arzătoare ale breslei, Dimov cere cuvîntul pentru a face elogiul figurii himerice, nervaliene a Poetului și apoi se retrage pentru a nu mai reapare ani în șir. Poezia este unicul limbaj și ea sugerează, în afara bogăției cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere. Dimov reprezintă corectivul necesar, greutatea care, aruncată pe celălalt taler, echilibrează balanța literaturii și dă cititorului de azi sentimentul că poezia n-a încetat să fie o artă muzicală. Poemele lui Dimov satisfac și spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate *(cultismul* ei) și puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Volumul de debut cuprinde aproape toate temele poetului și anunță elementele principale ale stilului. Dimov e un poet fără metamorfoze spectaculoase, fără etape, fără vîrste. *Versurile* încep cu o mică fantezie *(Uluire)*, în care cunoscutul simbol al sacrificiului necesar în artă capătă un sens neașteptat : din pasărea agonizantă, refugiată în camera cu blidare și glastre, curg vise ce sînt privite prin fereastră de tot satul. Ideea de spectacol e de la început sugerată : *«A voit în ape să nu pice / Pasărea lovită de alice / Și-a zburat peste mărimi campestre / Pînă-n pragul camerei de zestre / Unde-au pus-o degete ușoare / Sus, pe perinile de ninsoare... / Noaptea, la opaițe murise / Pasărea. Au curs dintr-insa vise / Ce-n odaia cu blidar și glastră / Le-a privit tot satul la fereastră»*.

Surprinde aici — și așa va fi peste tot în poezia lui Dimov — modul în care sînt prezentate insolitul, miraculosul, intruzia imaginarului în spațiul poemului fără o pregătire prealabilă a cititorului. O hemoragie acum a visului în odaia pașnică, o ivire din ceață a prinților cu obrajii mîncați de bube vechi, în alt poem *(Stampă)* : *«Să strîngem frunze din copacii joși / Și să el dăm ofrandă dimineții. / Azi s-au ivit în ceață prinți frumoși / Și bube vechi le scormone pometii. // Să plîngem de destinu-le amar / Cînd rătăcesc la noi, după iubire. / Dar să-i uităm. Vor nimeri ei iar / La mese de legende, rotunjite...»*.

Impresia de irealitate vine însă în poemele lui Dimov în primul rînd din proliferarea amănuntelor de ordin material, din extraordinara îngrămădire a lucrurilor. S-a spus pe drept cuvînt că poemele sale sînt veritabile ospețe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poetul evocă la propiu : prînzul, cina, banchetele cu prietenii, descrie tarabele încărcate cu legume, pescăriile, bîlciurile de oale, mereu cu un sentiment de jubilație. Iată, celebră de acum, *Cină cu Marina* :

«La creștete, masa imensă așteaptă,
Cu cîte-un tacîm sub lumina coaptă :
Prelung, să tăiem pagurii aduși
Din Africi, de cafri în frac și mănuși,
Meduzele roze gătite cu cimbru
Cu fructe de mare pe spată de zimbru,
În sos ecumenic, anguile cu tic,
Calmari îngropați, violet, în aspic
Și alte, din marea Japoniei, feluri
Cu turme de sepii gonind în cerneluri.

Lumina o scade la pragul ei verde
Și-nfige cuțitul adînc în lacherde».

Sau această natură moartă cu pești, în stil flamand, în care materiile aglomerate într-un spațiu limitat sînt pe punctul de a exploda :

«Atîrnă-n șiruri puse la uscare
Rechinii violeți pudrați cu sare
Și-n catedrala lor, printre etaje,
Foiesc pescari de plută ca pe plaje.
Suim și noi în pas pe pasarele
Să punem pești în șiruri paralele
Atît de lungi că nu ne-ajunge-o viață
Să mai ieșim în prag de dimineață.
Cînd ne-au șoptit un ultim bun-rămas
Aleile și plopii într-un glas
Le-am spus despre cobolzii și dragonii
Ce ne-așteaptau pe cheiuri prin Japonii
Le-am arătat iguane prin agave
La sud cum ne doreau în țări batave
Le-am amintit de marile pisice
Ce ne vînau de mult prin Mozambice
De urșii albi, de pescărușii-n stoluri
Ce pentru noi întîrziau la poluri.
Am comandat corăbii somnolente
Spre insuli de coral, spre continente
Cu tumule, cu gheizeri, cu girafe
Și crapi imenși uscați în cenotafe.»

Nu explodează, totuși, pentru că intervine imaginarul care are funcția unei supape : o mică evaziune a spiritului, o întrerupere a descripției prin introducerea unui nucleu epic *(«suiam și noi în pas pe pasarele»...)*, o notă, în fine, de ironie abil strecurată printre propozițiile grave. Dimov numește aceste pînze congestionate de elemente materiale : *Destin cu pești, Destin cu cioburi, Destin cu paseri, Destin cu fluturi*... Unele amintesc, prin concizia stilului, de Ion Barbu : *«Gelatinos meleag cu crabi incluși / Tăiem, prea calmi în lunecare. pontul / Și fiecare ne vedem din uși / Cum mestecăm în iris orizontul...»*. Cu deosebirea importantă că peisajele lui Dimov au mai multă culoare și sînt, în genere, mai fastuos materiale. Nu trebuie mult ca desenul realist să tragă spre absurd printr-o bruscă schimbare de perspectivă, ca în tablourile suprarealistului Magritte, de o mare exactitate a detaliilor. Pe puntea unui vapor vechi, cavaleri în frac și cu jobene mov țin în zgardă bile din eben : *«Rotunde, roșii, cu desen subțire, / Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire, / Cu clopoței, cu ciucuri, cu lumini, / Cu trandafiri pictați, cu flori de crin, / Cu valsuri, cu parfum de lliac, / Chineze, cu dragon și vîrcolac, / Franceze, cu perechi dansînd gavote, / Barbare, cu imagini vizigote»*. Nimic nu-i scandalos aici, toate elementele sînt reale, numai relația dintre ele este insolită.

Un vers din poemul intitulat *Eminesciană* sugerează ceea ce am putea numi o *poetică a curbării*, specifică barochismului : *«Eu sînt, la fiecare, o prelungire curbă»*... Ca versul să fie însă bine înțeles, să citățm și ceea ce urmează :

«Eu sînt, la fiecare, o prelungire curbă,
Doar inima, tendința spre infinit conturbă.
Ungînd cu umbre solzii, înconvoindu-și spinii,
Se bate zimbitoare și caldă printre linii,
Resuscitînd orașe din punctele omise
Și dans de pajeri blonde jucînd peste abscise.
De mult în repetirea figurilor pleșuve
S-a distilat durerea sedimentată-n cuve
Și toate le-nvelește în triste pungi bălțate
Cu brazi, între lumină și pulberi agățate».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt, aici, cîteva notații care pot da o idee despre demersul liric : o inimă zîmbitoare și calmă ce bate printre linii, o repetire a *figurilor pleșuve, o încovoiere* a lucrurilor și, mai ales, ceea ce am subliniat înainte : o *prelungire curbă*. Să nu scăpăm din vedere nici celălalt amănunt : inima *unge cu umbre solzii* și resuscită civilizațiile uitate... Totul indică un proces cu mai multe laturi : reinventează realul și, în același timp, îl umbrește, îi dă dimensiunea misterului printr-o încovoire, prelungire curbă a liniilor și a volumelor.

Viziunea unui *univers curbat* revine și în alte cărți. În *Pe malul Stixului* (1968) dăm peste *«liniști curbe»*, în *7 poeme* (1968) peste *«suprafața curbă»*, în *Spectacol* (1979) aflăm o *«noapte curbă»*... Este știut că Valéry definea într-un poem lentoarea și tandrețea liniilor Curbe, scrise cu majusculă : *«O Courbes, méandres, / Secrets du menteur, / Est-il art plus tendre / Qui cette lenteur ?»*... Rămîne să aflăm, după ce parcurgem toate poemele, ce dimensiuni ale spiritului asociază Dimov de aceste linii, suprafețe, liniști, nopți curbate. Să punem în legătură acest mod de a corecta realul cu preferința lui Dimov, exprimată chiar în volumul de debut, pentru micile obiecte rotunde, cristaline, strălucitoare, din sfera *prețiosului*, definit mai înainte. Într-un loc *(Etapă)* descoperim *«mare de cristal / cu reptile sîngerii în miez»*. În altă parte *(Neliniște)* se află o imagine și mai complicată : *«inimi de scoică în ciorchine»*. Strălucirea se asociază cu abundența, spectaculosul cu diversitatea și perfecțiunea : *«o purpură rotundă de bile numărate»*, *«o treflă de-ntuneric»* *(Jurnal)*. Să nu uităm, din seria acestor obiecte-simboluri care pot spune ceva despre preferințele poetului, *«bobul de peruzea»*, *«felia de coral»*, *«corăbii cu sidef la pupă»*, elemente specifice micului baroc.

Obsesiile lui Dimov sînt însă, cum am semnalat deja, *smaltul («cum lucesc din zmalțuri, din bagale»*, *«zmaltu-i orb»)* și bîlciul (bazarul, iarmarocul, circul bairamul), adică sclipitorul și caleidoscopul, pestrițul, larma limbilor de după prăbușirea Turnului Babel. *Bîlciul* nu-i, în fond, decît o traducere spațială și o supradimensionare a sclipitorului, o ipostază orientală a viziunii barochiste. Viziunea este întărită de un limbaj adecvat, cu multe vocabule rare. Al. Piru a dat (în *Poezia românească contemporană)* o listă bogată de cuvinte culese din *Versuri* și celelalte volume : *carîmbi, corund* (ceramică de Corund), *colembole* (speță de insecte), *cuve, harengi, precesii, cerulee, pendunculat, submerse astragale, nef, lemniscate* (curbe matematice), *landșafturi, lumen, crov...*, unele vechi, altele (cele mai multe, în fapt) inventate de poet. Lîngă aceste forme cărturărești, sînt numeroși termeni de culoare și iuțeală balcanică : *geamparalele. buluc, duium, tejghea,boccea de saltimbanc...*, apoi, printr-un salt de la sud la nord, ne întîmpină *burgurile hiperboreene, turnurile* misterioase... E greu de stabilt o regulă privitoare la peisajul dimovian. De la *«vopseaua bogomilică»* (cum zice poetul în *Dialectica vîrstelor)* la turnul nervalian, zidit (la Dimov) din smaralduri, spiritul însetat de culori și ars de remușcări levantine călătorește pînă departe, în porturile Japoniei, după un itinerariu imposibil de prevăzut. La ospățul lui liric, legumele, fructele, speciile rare de pești, vin de peste tot. Țara lui imaginară n-are frontiere, dar are toposuri ce se repetă și, cum știm, ceea ce se repetă în artă înseamnă că are semnificație.

O preferință este, în toate cărțile, pentru peisajul portuar cu zarva cheiurilor și poezia discretă a plecării *(«obsesia lucrurilor de convergență»*, zice Mircea Iorgulescu). Lîngă *port* este *tîrgul burlesc* și, în interiorul lui, ceea ce am semnalat deja : *bazarul, piața, frizeria, colosala ospătărie*, ceva mai izolat e *castelul* (cu varianta *turnul)*, apoi *curtea interioară* și, într-o infinitate de interpretări, este *odaia*. Odaia este ea însăși un vast univers de obiecte, locul unei neîntrerupte aventuri. Pe perete se găsește, de regulă, *o tapiserie*, pe masă se află una sau mai multe *cupe*, mai sus, pe alt perete, se distinge *lucitorul ceas cu cuc*, prin aer trec *fluturi*, în dușumea țîrîie *greierii*, în dulapuri dospesc hidromelurile și absintul, iar la capătul unui covor atîrnă un imens, fastuos *ciucure portocaliu*. În volumul *Spectacol*, Dimov scrie despre el un «mic vis» *(Culori)*, o fantezie ingenioasă, cu treceri neprevăzute de la marele cosmos la elementul derizoriu. Discursul poetic nu evită mistificația, paradoxul, absurdul : *«Un imens ciucure portocaliu / Plin de fluturi cu ochiul viu / Și negru-negru ca tuciul, / Revărsînd peisaje din luciul / Citeodată fulgerat de-o lumină, / Din marile hale cu mecanisme / De*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fabricat colerete și darwinisme / Aflate-n partea ventrală / A fluturelui cu aripi ca de portocală.»...

Din aceste toposuri se desfac altele, peste pînza dinainte se încearcă culori noi, deseori un motiv e detașat și fixat în altă parte, într-o tapiserie mai vastă. Despre cuceritorul de burguri în ținuturile ligurte, Pepin cel Scurt, e vorba, întîi într-un poem concentrat din volumul *Versuri*, apoi aventurile regelui mai sînt o dată evocate, într-un stil mai umoresc și cu un desen mai amplu, în 7 *poeme («Vedeniile regelui Pepin»). Cina*, viața senzațională din *curtea interioară*, *hanul* în care foiește o umanitate jovială, *armurile* din poduri, *turnurile*... constituie decorul unei reverii lirice neîncheiate.

Eugen SIMION

MARIN SORESCU

Ipostaza «clasicizată» a unui anticlasicizant

Se împlinesc anul acesta zece ani de cînd Marin Sorescu tipărea primul volum din *La lilieci* — carte ce marca o schimbare la față a celui mai tradus poet român contemporan. Noua manieră — vizînd, în mod neașteptat, intraductibilul ! — avea darul să șocheze, fiind una dintre cele mai îndrăznețe experimente poetice postbelice înregistrate în literatura noastră (un critic vedea în cartea din 1973 *«poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război»* [1]).

Ne propunem acum, cînd noua «față» a poeziei sale este comentată cu precădere, să readucem în discuție partea deja «clasicizată» a poeziei soresciene, cuprinsă în volumele : *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinerețea lui Don Quijote* (1968), *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1971), *Astfel* (1973). Prologul vîrstei creatoare pe care o exprimă aceste culegeri îl reprezintă volumul de parodii *Singur printre poeți* (1964), care atrăsese dintru început atenția asupra autorului.

Discuția se dovedește cu atît mai necesară cu cît promoția poetică cea mai recentă (cea impusă în jurul anului 1980) exploatează plenar necesara «deschidere» produsă, cu ani în urmă, de Marin Sorescu. Acest pașnic dinamitard are meritul de a fi oferit, pe lîngă o operă poetică inconfundabilă, premise pentru explorarea unor zone în care poeții nu îndrăzniseră, pînă la el, să se aventureze.

Vorbind despre respectiva perioadă de creație, este cazul să-i marcăm ipotelicele pietre de hotar. Cronologia strictă o vor stabili, cîndva, cei dedați cu astfel de îndeletniciri. Reperele ideale (și oricum, operaționale în analiza operei) par a fi două replici la opere arhicunoscute : cea la Macedonski *(Noaptea de octombrie,* în : *Singur printre poeți)* și cea la Edgar Poe *(Nevermore,* în : *Astfel).* La interval de aproape un deceniu, două replici la poeme celebre sînt în măsură a defini originalitatea unui artist. Departe de a-i limita originalitatea, raportarea permanentă la existentul cultural i-a incitat fantezia și l-a obligat să caute în permanență insolitul. Opera lui se încadrează în ceea ce Ion Barbu numea, în 1958, *«creația literară critică»*, opusă *«stadiului naiv al creației literare nereflexive»* [2]

Dacă volumele publicate de Marin Sorescu începînd din 1965 au fost în măsură să dovedească plenar originalitatea poetului (subliniată de critici de valoarea lui G. Călinescu sau Vladimir Streinu), nu trebuie să uităm că volumul de parodii — care face parte integrantă din această primă etapă a creației soresciene — se dovedește, cu trecerea anilor, prologul firesc al operei, căreia îi anticipă deopotrivă latura gravă (în replica la Macedonski) și, mai ales, propensiunea spre ludic. Aceasta din urmă explică în mare măsură teribilismele și preferința pentru creația *à rebours*. În multe poeme, artistul se joacă dezinvolt, dînd cu tifla clișeelor

[1] Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Cartea Românească, București, 1978, p. 159.

[2] Ion Barbu, *Direcții de cercetare în matematicile contemporane*, în volumul *Pagini de proză*, E.P.L., București, 1968, p. 223.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și cultivînd cu voluptate polisemantismul. Spaima de gravitate scorțoasă este evidentă și lirismul se manifestă în prezența tiranică a unei atitudini subiective : ostentația.

Parodia explicită (căci la cea implicită n-a renunțat niciodată) reprezintă copilăria acestui insurgent înnăscut și tocmai de aceea, maturizîndu-se, a abandonat-o. Parodiile din volumul de debut nu sînt decît exerciții, ci o formă elementară de manifestare tipic sorescianã. Ea nu presupune exclusiv ironia, ci în primul rînd un mijloc eficient de a te detașa de o convenție. asumîndu-ți-o. Căci poetul nu și-a propus, de pildă, să-l ironizeze pe Macedonski, în parodierea căruia putem vedea «actul de naștere» al poeziei sale. Există în finalul replicii la *Noaptea de octombrie* acel pasaj cutremurător, de un patetism de care numai Marin Sorescu este capabil, dar pe care și-l permite doar în parodie, reprimîndu-și-l cu atenție în celelalte poeme : *«Ca un nebun atuncea am izbucnit în rîs. / Un rîs ciudat, demonic, un rîs ca-n alte sfere, / Că miile de tonuri cădeau din etajere / Și geamurile toate vibrau precum un clopot. / Se adunase lumea și eu rîdeam în hohot. / Rîdeam de mine însumi, de viața-mi scurtă-n van, / Rîdeam că am scris versuri, că nu am fost băcan, / Sau negustor, sau popă, sau mare amiral... / Rîdeam de mine însumi, rîdeam, în general, / De toți acei lunatici, flămînzi și trențuroși / Ce cumpără hîrtie și mor tuberculoși, / Crezînd că după moarte posteritatea dreaptă / O să-i cinstească veacuri de-a rîndul pentru faptă».*

Am citat multe versuri pentru că *acesta* este rîsul tipic sorescian : un rîs ce nu implică automat amuzamentul, ci atrage atenția asupra unor lucruri extrem de grave, uneori chiar tragice. Mai este nevoie să enumerăm evenimente de tristă amintire, precum distrugerea necugetată a casei lui Macedonski, neretipărirea operelor sale și taxarea drept «decadent» și «neprogresist» ? Erau lucruri greu de spus într-o vreme în care mai aveau putere cei ce le înfăptuiseră. Vocea lirică rîde, aici, *în hohot ;* să nu uităm că se și plînge în hohot... Mimînd un rîs demonic, poetul protestează împotriva unor stări de lucruri ; prin aceasta, poezia lui e o poezie civică. Dar ea este, înainte de toate, poezie. Textul clocotește de resentimente, fiind poezie lirică de factură parodică, dar poezie *lirică !* Este curios cît de repede a fost uitată (sau doar neglijată ?) observația călinesciană că Marin Sorescu nu este un «parodist» în înțelesul curent al cuvîntului, ci un *«fantast»* [3]. În parodie, Marin Sorescu a găsit prima cale de manifestare a atitudinii lui structural polemice. Faptul că n-a insistat confirmă intuiția călinesciană.

Ajungînd în acest punct al discuției, se cuvine să reinterpretăm aprecierea curentă potrivit căreia Marin Sorescu ar fi, înainte de toate, un autor prin excelență ironic. El rîde pentru că nu-și permite să vitupereze, să înjure și să plîngă. Nu rîde spre a descreți frunțile, ci spre a ne pune pe gînduri. De aceea am considerat reprezentativă pentru activitatea-i de parodiator replica la Macedonski.

În volumul *Tinerețea lui Don Quijote* figurează un text *(Darul)* ce poate oferi «cheia» înțelegerii ironiei sorești. Specialistul care colindă muzeele lumii, *«umplîndu-le de ridicol»* prin dovedirea faptului că expuneau copii și nu originalele tablourilor, este un personaj emblematic pentru întreaga sa creație. Redus la pretextul epic, poemul ar dovedi o «poantă» banală și poate cel mult teribilismul ar atrage atenția unor cititori. Tema adîncă a poemului ține însă de sfera tragicului, implicațiile fiind extrem de profunde. Dovedirea falsității unui etalon este de un tragism comparabil cu pierderea unei credințe ; lupta demascatoare este aici instrumentul științei (progresului) sau, poate al diavolului ; oricum acțiunea ei — pozitivă, în fond ! — este pustiitoare. Însingurarea deplină a celui dotat cu capacitatea de a sesiza falsitatea lucrurilor marchează apogeul tragediei ; lipsa unei ieșiri din impas dovedește clar (căci salvarea însăși lipsește cu desăvîrșire) că nu putem vorbi de comic. «Scenariul» este, poate, comic (sau ar putea fi receptat ca atare) ; substanța poemului e însă tragică. Tulburător, *Darul* este grăitor în privința modului în care simplitatea (aparentă) poate face casă bună cu gravitatea și profunzimea.

Merită amintită, în acest context, afirmația autorului, făcută la ediția a doua a parodiilor : *«Nu am intenționat și nu m-am obosit niciodată să fac lumea*

[3] G. Călinescu, *Un tînăr poet*, în *Literatura nouă*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1972, p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să rîdă. Cu atît mai puțin am căutat să stîrnesc rîsul pe seama poeziei. Poezia a fost pentru mine întotdeauna ceva foarte înalt, aproape sfînt»[4]. Cauza principală care a dus la echivalarea aproape automată a poeziei soresciene cu ironia este faptul că, neputînd suporta clișeele, le-a luat mereu în răspăr. Preferințele poetului merg însă spre grotesc, nu spre comic.

Culegerea care l-a impus rapid în conștiința publică pe Marin Sorescu este cea de *Poeme*, impirmată în 1965. Într-o vreme în care Eugen Frunză mai era considerat, de unii critici poet, iar «steaua» lui A. Toma nu apusese încă definitiv, insolența acestui tînăr ce spunea lucrurilor pe nume era cuceritoare. S-a întîmplat, lucrul curios, ca naturaleța să provoace... surpriza. După atîția ani de retorică obositoare și previzibilă nu putea să nu surprindă acest ton : *«Am zărit lumină pe pămînt, / Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși ? Voinici ? / Cum o mai duceți cu fericirea ? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări». (Am zărit lumină).* Ultimele trei versuri ar putea fi folosite drept *motto* al unui studiu dedicat operei acestui insurgent. Să notăm și lucrul — nu lipsit de importanță în privința modernității poeziei soresciene — că viziunea aceasta detașat-ironică ne-o amintește pe cea a graficianului Jean Effel.

Este știut că efectul ostentației este mai eficient cînd se iau în răspăr temele cele mai curente ale poeziei dintr-o epocă dată. Marin Sorescu inaugura un nou mod — foarte curajos, pe atunci — de a trata în versuri istoria (din păcate, inflația epigoniilor a demonetizat uneori procedeul). Poezia patriotică a lui Marin Sorescu *(Bărbații. Muzeul satului, Trebuiau să poarte un nume, Ctitorie* etc.) dădea lovitura de grație unei poezii patriotice ce proliferase în maniera cunoscută a viețuitoarelor parazite.

Merită amintit aici acel frumos epitaf, cuceritor prin simplitate, din *Ctitorie : «Noi, Ion și Ioana, / Cu puterile noastre / Am durat acest sfînt / Copil / Întru veșnica pomenire / A acestui soare / Și-a acestui pămînt».* Omul privit ca o *ctitorie*, pe un tărîm aflat mereu în calea năvălirilor pustiitoare, la marginea unor imperii putrenice, sugerează un nou mod de a înțelege istoria ; tocmai această înțelegere face ca probele materiale ale trecerii noastre prin veac, oricît de umile, să fie înnobilate de prezența oamenilor care le-au făcut — în ciuda tuturor vicisitudinilor — să dureze. Noutatea este certă și, nu întîmplător, ea a făcut «școală». *Muzeul satului* este textul reprezentativ din acest punct de vedere. Și găsim în finalul poemului o manifestare de patetism, surprinzătoare la un poet care, în aparență numai, se joacă scriind versuri : *«Vizitatori, / Nu atingeți sărăcia și tristețea / Aflate-n muzeu. / Sînt exponate originale / Ieșite din mîna, din sufletul și din rărunchii acestui popor / Într-o clipă de încordare și spontaneitate / Care a durat / 2000 de ani».*

Așa cum este înțeleasă istoria poporului român, aceasta se concentrează, toată, în spiritualitatea românească și — evident — în expresia plenară a acesteia : literatura națională. Rareori s-a adus *Poeziei* un elogiu atît de frumos ca în poemul *Trebuiau să poarte un nume*, unde se atribuie poetului nostru național puterea de a sugera toată istoria și toată sensibilitatea unei semințiii.

Volumul din anul următor *(Moartea ceasului)* contura mai clar trăsăturile definitorii ale poeziei lui Marin Sorescu, individualizînd-o deplin în spațiul liric al deceniului al șaptelea. Simptomatic pentru tehnica *à rebours* adoptată de autor este un vers ironic *(«Așa cere tradiția»)* din finalul poemului *Meșterului Manole ;* căci poetul procedează întotdeauna așa cum *nu* cere tradiția. Surpriza este căutată, iar provocarea ei se face prin evitarea previzibilului. Plăcerea de a persifla convenții înrădăcinate (precum cea de a zîmbi în fața aparatului de fotografiat) este luată în răspăr în poemul *Vînat*.

Ultimul text arată cît de nedrept ar fi să reducem volumul *Moartea ceasului* la o sumă de ironii și persiflări. «Mecanismul» constă în «demontarea» realului și încercarea de a recombina, «în atelier», elementele disparate ale naturii ; demontarea vieții înseamnă însă moarte, sugerează acest autor care, altădată *(Pricina*, în volumul *Tinerețea lui Don Quijote)* va sugera și mai clar pierderea dureroasă a firescului existenței.

[4] Marin Sorescu, *Unde rămăsesem ?*, în volumul *Singur printre poeți*, ediția a doua, Editura Junimea, Iași 1972, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unul din textele reprezentative din *Moartea ceasului* îmi pare *Vis*. Pe de o parte, pentru că tipic sorescian este aici ironia adresată folosirii din obișnuință a unor teme poetice, a unor asocieri stereotipe ș.a.m.d. Pe de altă parte, nu poate trece neobservată dorința poetului de a «împăca» și oamenii și natura. Un poem complementar în această privință *(De res)* vom găsi în volumul publicat în 1968. Poetul vrea să «împace» oamenii, natura și lucrurile. Ne amintim că Baudelaire atrăsese atenția asupra «limbii» esoterice a Naturii, ale cărei «confuses paroles» ar fi dator să le surprindă poetul *(Correspondances)*. Este sugestiv interesul lui Marin Sorescu pentru *«limba lucrurilor»*, ce oferă o posibilitate de lărgire a domeniului poeziei.

În volumul din 1966, poetul acesta, ce fusese luat drept autor comic, obiectivează o terifiantă imaginație, în poeme conținînd viziuni cutremurătoare. Cea mai impresionantă este, fără îndoială, *Gura racului*.

Volumul *Tinerețea lui Don Quijote* a marcat momentul terminării unei perioade de fecunde căutări. Asemenea unui fluviu ieșit dintre munți, tăindu-și o cale sigură în cîmpie, Marin Sorescu a atins un nivel ce i-a permis o creație mai calmă, lipsită de surprize. Este perioada în care, stăpîn pe mijloacele îndelung verificate, artistul își exploatează plenar descoperirile, impunîndu-și definitiv vocea lirică (poate și atracția teatrului l-a făcut să renunțe, temporar, la experimente în domeniul poeziei lirice). Nu-i lipsit de semnificație faptul că, în chiar anul imprimării volumului la care ne referim, Marin Sorescu declara într-un interviu că *«experimentul este un lucru pe care trebuie să și-l facă orice scriitor incontinuu, PÎNĂ ÎN MOMENTUL ÎN CARE SE DESCOPERĂ PE SINE»* *(Insomnii* — 1971).

Expresia acestei perioade de fructificare «pînă la capăt» a modalității lirice care, atunci, îl definise deja, o găsim în volumul *Tinerețea lui Don Quijote* și în alte trei, care i-au urmat : *Tușiți*, *Suflete, bun la toate* și *Astfel*. Sînt volume în care autorul nu și-a propus schimbări esențiale (dar culegeri care confirmă vocația poetului, definindu-i mai pregnant originalitatea și locul în poezia contemporană).

În aceste ultime volume, motivul *cărții* apare cu o frecvență mai mare ; reprezentativ este poemul *Alergătorul*, din volumul *Tușiți*. Același stil parabolic îl întîlnim în *Simetrie*, unul din cele mai bune texte din întreaga culegere.

În volumul *Suflete, bun la toate*, revoluția săvîrșită de autor în poezia română contemporană este sugerată, în cunoscutu-i stil parabolic, într-un text căruia a refuzat să-i dea un titlu (versul inaugural : *Ca și cînd m-am jucat...)*. Ironie ? Sarcasm ? Greu de răspuns. Un lucru este cert, însă : autorul este perfect conștient de locul de excepție pe care-l ocupă în cadrul liricii contemporane, și asta explică, în parte, aversiunea lui declarată față de critica literară.

În ultimul dintre volumele aici discutate, sînt ușor observate alte confirmări ale vocației poetului, confirmări binevenite spre a «rotunji» o perioadă de creație. Merită să amintim lirica patriotică din textul ce dă și titlul volumului *(Astfel)*, poemul *Amețeala* (unde este repetată încrederea sinceră în cuvînt și memorabilul poem *Nevermore*.

Nu s-a insistat îndeajuns asupra faptului că acest autor mult comentat este simptomatic pentru sensibilitatea contemporană. Poezia este, înainte de toate, expresie ; iar cea sorescian este una din expresiile după care va putea fi analizată, în viitor, sensibilitatea de azi.

Aceasta explică atît popularitatea, cît și influența operei sale. Poezia lui Marin Sorescu a avut și are o influență fecundă asupra poeților formați după publicarea volumului său din 1965. Din «mantaua» lui continuă să iasă poeți, care profită de acea formidabilă «descătușare» pe care, spărgînd tiparele învechite și terorizante, Marin Sorescu a făcut-o posibilă. Natură polemică, el naște reacții polemice. Va fi contestat adesea, dar va rămîne greu de ignorat.

Pentru poeții aflați în pragul afirmării, Marin Sorescu este un paradoxal clasic... tînăr. La propriu, după cum dovedesc titlurile unor cărți ce-l prezintă cititorilor : *Scriitori tineri contemporani* (de Mircea Iorgulescu, 1978) și *Antologia poeților tineri* (întocmită de George Alboiu și imprimată în 1982).

«Clasicizarea» unei părți a operei o expune inerentei agresivități a reprezentanților mai noi ai tendinței reformatoare, pe care și Marin Sorescu o ilustrează. Lăudată sau negată, însă, opera aceasta constituie deja un reper în poezia românească și cei care o contestă îi confirmă viabilitatea.

Mircea SCARLAT

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MICHEL BUTOR

O grijă ritualică față de cuvinte

Adesea, eseurile poeților sau romancierilor sînt un semn mai direct (mai transparent) al spiritului lor. Butor nu face excepție. În ciuda *meseriei* sale (este, în prezent, profesor la Universitatea din Geneva), comentatorul literaturii altora este departe de a fi un doctrinar (ca Jean Ricardou, de pildă) : nici o prejudecată, nici o rigiditate de sistem, nici o îngustime de metodă nu deformează privirea eseistului. El se complace în a rămîne un cititor foarte instruit, un degustător de esențe, pentru care călătoria imaginară prin teritorii literare mai vechi sau mai noi este, în primul rînd pentru el însuși, o delectare.

Îl cunoșteam pe Butor din scris, citisem două sau trei dintre romanele sale și mă încîntase mai ales *La Modification*. Mai proaspătă era pentru mine lectura eseurilor sale, îndeosebi a celor din *Répertoire I* și *II*. Dar nu m-am gîndit niciodată cum ar fi o întîlnire cu el. Într-o zi, am văzut un afiș care anunța prezența lui la Augsburg pentru un șir de conferințe în cadrul întîlnirilor tradiționale organizate de universitatea din acest oraș cu unii scriitori germani sau străini. Obiceiul locului este ca scriitorii invitați să vorbească despre și să citească din opera lor. Fiecare conferință e urmată de discuții. Am reluat curios *La Modification* (cea de-a doua conferință din seria de cinci îi era consacrată), desigur nu pentru a-i pune autorului vreo întrebare. Noua lectură a confirmat impresiile păstrate după cea dintîi, făcută cu mulți ani în urmă. *La Modification* a rămas o carte *nouă*, cînd cele mai multe dintre cărțile ce au ilustrat «noul roman» s-au învechit de mult. Pentru a folosi o frază a lui Butor însuși despre *La princesse de Clèves*, adaug, citîndu-l : «*Este o carte fierbinte...*», re-«*citiți deci acest roman, veți fi surprinși*».

În prima zi a acelei *săptămîni Butor*, mă gîndeam că un foarte bun eseist putea fi un vorbitor modest și că...

Păstram nu numai «imaginea» literară a scriitorului, ci și (printr-un joc al întîmplării) pe aceea a chipului său (cea din *Dictionnaire de la littérature contemporaine* al lui Boisdeffre) : un bărbat tînăr, cu un aer timid și ușor desuet, cu o privire foarte pașnică, un om în a cărui distinsă liniște a feței nu-l puteam distinge pe fostul combatant al «noului roman».

Butor nu s-a dovedit nicidecum un vorbitor modest. Apariția lui în sală a fost pentru mine o dublă surpriză : la prima vedere, Butor cel de aproape șaizeci de ani nu mai seamănă *deloc* cu... chipul său de acum două decenii ; și tot la prima vedere, m-a frapat asemănarea lui cu Brâncuși : trăsăturile conturate puternic, barba mare, foarte cărunță, ochii adînciți și sclipitori, negraba gesturilor și rotunjimea lor. Această primă impresie n-a fost deseori contrazisă mai tîrziu : Butor vorbește despre sine, despre cărțile sale, dar cu o detașare delectabilă, cu un umor care nu-l crută nici pe cel ce vorbește, cu o bonomie a frazei echilibrată de tăietura foarte exactă a ideii.

Conferințele sale au fost un fel de (parafrazînd un titlu cunoscut) *voyage autour de mon oeuvre*, un fel de autodescoperire de un interes pe care numai textul lor îl poate confirma. Îmbrăcat într-o salopetă albastră, de doc, fără mîneci, încins cu o curea foarte lată, mai curînd un brîu de piele groasă (în toate cele cinci seri a apărut, invariabil, în această costumație), Michel Butor făcea totuși impresia unui «magician» care își însoțea frazele de gesturi molcome ale mîinilor ce rotunjeau aerul îmbiat parcă să devină un *complice* al cuvîntului.

Michel Butor vorbește ca un înțelept, cu o grijă ritualică față de cuvinte. Ceea ce spune nu este atît o «auto-exegeză» a operei, cît o continuare a ei în alt plan, la fel de «impersonal» ca celălalt.

După cîte știm, conferințele lui Butor (în cea mai mare parte a lor «improvizații» gîndite, desigur, în liniște), nu au apărut nicăieri în presă. Prin domnul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

profesor dr. Henning Krauss, am obținut acordul publicării și comentării lor. Le oferim aici, spre a fi tipărite integral, în premieră europeană, cu încredințarea că ele au mai mult decît doar o valoare istoric-literară.

Augsburg, martie 1983 I. CONSTANTINESCU

ITINERAR SPIRITUAL

(I)

Henning Krauss: Doamnelor și domnilor, am avut ieri prilejul de a trăi o seară pasionantă cu d-l Michel Butor, căruia îi spun din nou «bun-venit», i-o spun în numele tuturor celor care sîntem avizi să cunoaștem continuarea itinerarului spiritual al d-lui Butor. Vă rog; domnule Butor...

Michel Butor: *Va să zică... Am vorbit deci ieri despre cea dintîi carte a mea:* Passage de Milan [1], *a cărei acțiune se desfășoară timp de douăsprezece ceasuri, o noapte de douăsprezece ore, în interiorul unui imobil parizian. Pe urmă m-am străduit să-mi amplific puțin unitățile, dimensiunile. Am scris un roman intitulat* L'emploi du temps [2], *care se petrece în decursul unui an, în limitele unui oraș, folosind unitățile intermediare. Adică, el cuprindea aventurile unui tînăr francez într-un oraș din nordul Angliei, aducînd oarecum cu Manchester, pe parcursul unui an întreg. Dar acest personaj nu scrie despre cele trăite decît într-o parte a anului, numai timp de cinci luni. În ultimele cinci luni povestește el cele petrecute tot anul* [3]. *Și povestește scriind. Adică, se plimbă, un an întreg se plimbă prin întreg orașul. Există un episod în care încearcă să iasă din oraș, și nu izbutește. Se plimbă prin tot orașul, însă revine necontenit în camera sa pentru a scrie. Iar ceea ce citim este ceea ce a scris în odaia sa. Deci, totul este văzut din acest spațiu mic aflat în interiorul unui spațiu ceva mai mare.*

Și, apoi, am vrut să mai înaintez puțin. În loc de a utiliza un singur oraș, să folosesc două orașe; să fac un roman cu două orașe. Și... cu o încăpere care, dacă vreți, să fie mobilă între cele două orașe; această cameră a fost un compartiment de tren. Deci, la originea cărții stă următoarea problemă: cum să vorbesc despre două orașe. E o problemă cu care s-au confruntat anterior scriitori numeroși; există un roman celebru de Dickens, care se numește: A Tale of Two Cities. *Ei bine, versiunea mea privind această temă stă oarecum în modificare. Plecînd de la această idee, de a face o carte organizată în raport de două orașe, s-a dezvoltat întreaga mea tematică. Adică, mi-am pus întrebarea: ce orașe aveam să aleg? Și unul din orașe era pentru mine Parisul, în mod obligatoriu, deoarece sînt parizian.*

Nu m-am născut la Paris, dar am venit la Paris cînd aveam trei ani; mi-am făcut studiile la Paris; și, timp îndelungat, chiar și atunci cînd am început să călătoresc mult, mi-era de neînchipuit să mă instalez în alt oraș decît în Paris. Mi-a trebuit multă vreme ca să mă dezlipesc de această mamă, aș putea spune, care îmi era simultan și mamă vitregă, cu care aveam relații foarte pasionale și cu care am încă relații pasionale, astăzi, dar care, totuși s-au mai temperat... Chiar cînd am prilejul de a trăi în afara Parisului, pot reveni din cînd în cînd. Dar la epoca aceea Parisul era ceva absolut... aveam cu Parisul o relație absolut viscerală! Deci, într-o parte sta în mod obligatoriu Parisul. Și, ce urma să aduc în joc împreună cu Parisul? Treptat mi-am dat seama că orașul care se impunea era Roma, pentru că Roma *este modelul principal pe care a încercat Parisul să-l imite.*

Roma este centrul *lumii vechi, este, am putea spune,* Orașul *prin excelență în cultura noastră și odată cu Renașterea, toate națiunile au încercat să reconstituie*

[1] Apare în 1954

[2] Apare în 1956.

[3] Georges Raillard face o dare de seamă puțin deosebită: «*Fiecare dintre cele cinci acte — luni, de lungime aproximativ egală, este împărțit în cinci scene care [...] acoperă fiecare cîte cinci zile ale săptămînii, de luni pînă vineri — week-endurile «serii» diferite) fiind rezervate redactării. În interiorul acestor douăzeci și cinci de scene, al acestor douăzeci și cinci de tablouri, se desfășoară jocurile privitoare la trecut și prezent*». (În Butor, Paris, Gallimard, 1968, p. 101—102).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Imperiul Roman ; *Imperiul Roman care a persistat cît a durat evul mediu, dar cu un decalaj din ce în ce mai mare şi, în raport cu ceea ce a reprezentat el altcîndva, odată cu Renaşterea s-a simţit foarte, foarte clar diferenţa enormă dintre Sfîntul Imperiu Romano-Germanic aşa cum rămăsese acesta, şi Imperiul Roman, aşa cum se visa el, aşa cum era studiat şi aşa cum era dorit. Drept care, începînd cu secolul al XVI-lea, naţiunile s-au visat romane şi oraşele s-au visat romane. Toate marile capitale din Occident s-au visat romane la un moment dat sau altul. Parisul a fost cel dintîi în această privinţă, este tocmai ceea ce i-a conferit un anume prestigiu şi este ceea ce a dat Franţei caracterul său de centralizare extravagantă, Franţa încercînd să reproducă echilibrul imperiului roman dintre* Oraş şi restul lumii, *oraş de unde papa, astăzi încă, îşi dă binecuvîntarea solemnă* Urbis et Orbis, *adică el consideră încă — şi în privinţa aceasta se află în acord perfect cu tradiţia Imperiului Roman —, consideră că lumea, cunoscută, lumea locuită, cercul lumii normale, care era Mediterana, ei bine, că lumea este constituită* din două părţi : Oraşul, *care se află în centru şi tot restul ; iar* Oraşul, *care se află în centru, este mai important — deşi cele două constituie două jumătăţi ale lumii ; dar jumătatea reprezentată de Oraş, care e în centru, este mai importantă. Dacă vreodată cele două s-ar opune, Oraşul ar fi cel care ar comanda.*

Ei bine, Franţa a încercat să reproducă un echilibru de acelaşi gen ; şi de aceea în nici o altă ţară diferenţa, opoziţia dintre Paris şi restul, în realitate dintre Paris şi provincie, în nici o altă ţară nu s-a ajuns atît de departe... Aceasta a fost una din pricinile strălucirii Franţei în veacurile trecute şi rămîne una dintre pricinile — o ştiţi bine — ale dificultăţilor sale actuale. Evident, Franţa nu este singura, singura care era... a fost atinsă de ceea ce ar fi putut.. de ceea ce aş putea numi maladia romană !

În tot ansamblul Europei occidentale, cu Franţa dînd, dacă vreţi, măsura acestei imitări a Romei — după cum se vorbeşte în catolicism despre «imitarea lui Christos» —, ei bine, Londra a vrut şi ea să fie un oraş imperial, să fie romană, în acelaşi fel ca şi Parisul. Iar aceasta implică un întreg vocabular, aceasta implică o întreagă arhitectură. Unul dintre... una dintre caracteristicile londonezilor.

O caracteristică a Parisului, este că ansamblul monumentelor imită monumentele romane. Şi aceasta a fost deosebit de important în momentul Revoluţiei franceze şi al lui Napoleon Bonaparte. Napoleon Bonaparte este un fanatic al Romei. Şi, într-adevăr, el este omul prin excelenţă care a voit să facă din Paris a doua *Romă.*

Au existat numeroase Rome noi, în istorie. Ştiţi că noua Romă a fost Constantinopolul ; ştiţi că şi Moscova este o nouă Romă ; aţi văzut cu siguranţă minunatul film al lui Eisenstein despre Ivan cel Groaznic, în care îl vedem pe Ivan cel Groaznic strigînd : «Oh, Moscova este cea de a treia Romă !» A doua fiind — e natural — Constantinopolul.

Ei bine, odată cu Napoleon, ba chiar mult înainte de Napoleon, dar asta a ajuns la un punct critic de-a dreptul critic odată cu Napoleon, Parisul s-a consacrat singur ca o a doua Romă, ceea ce se exprimă anume printr-un număr de monumente ; şi, putem spune că monumentul prin excelenţă al acestei imitări a Romei este Arcul de Triumf. Nu Arcul de Triumf care se află în centrul Parisului, ci în centrul Luvrului, cel care este numit L'Arc de Triomphe du Carrousel *şi care este un arc de triumf făcut de Napoleon Bonaparte, o reconstituire a Arcului de Triumf al lui Constantin, de la Roma, şi pe care e reprezentat el însuşi, ca împărat roman, într-o cvadrigă*[4]. *Iar acest arc de triumf priveşte un alt arc de triumf, cu mult mai mare, care este Arcul de Triumf din* Place de l'Étoile. *Sînt ca doi electromagneţi — dacă vreţi —, între care are loc un schimb de scîntei istorice. Un asemenea monument parizian roman este ceva care străbate însăşi istoria romană. Căci împăraţii romani aveau de pe atunci o conştiinţă istorică foarte ina-*

[4] Această afirmaţie ne nedumereşte. Arcul de Triumf *du Carrousel*, clădit în 1806, de Percier şi Fontaine, posedă într-adevăr un grup ecvestru sculptat de Basio : *Restaurarea sub îndrumarea Păcii*, din 1828 ; numai că aceasta înlocuieşte *Cvadriga* lui Lemot, comandată de Napoleon ; cvadriga era condusă de cai celebri din piaţa San-Marco, din Veneţia. Oare afirmaţia lui Michel Butor are o nuanţă de contemporaneitate cu epoca ridicării respectivului Arc de Triumf, sau este vorba despre o afirmaţie eronată ?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intată și cînd Constantin a deplasat Roma din Italia la Constantinopol, pentru a crea noua Romă, știți că a luat cu sine o sumă de obiecte sacre din vechea Romă, ca și altele dintre obiectele sacre ale lumii antice. Printre obiectele luate de la Roma se aflau, mai ales, obeliscuri egiptene ; și tot mai rămîn la Roma numeroase obeliscuri egiptene. Împărații romani au fost fascinați de personajul faraonului. E tema tragediei lui Shakespeare Antoniu și Cleopatra *și astfel, astăzi încă numeroase piețe romane mai sînt ornate cu obeliscuri. Și, după cum știți, Constantin a transportat unul dintre aceste obeliscuri la Constantinopol și îl găsim și astăzi în Hipodrom, Hipodromul, acest stadion imens care era privit de balcoanele și terasele palatului imperial și de balcoanele bisericii Sfînta Sofia.*

Ei bine, Parisul, pentru a fi profund roman, a avut nevoie să posede și un obelisc. Cînd sultanul Egiptului, Mehmet-Ali[5] *i-a propus lui Ludovic-Filip să-i dea unul dintre cele două obeliscuri de la Luxor, ei bine, Parisul a avut impresia că izbutește să-și îndeplinească visul vechi de mai multe secole, iar prezența obeliscului de la Luxor în* Place de la Concorde, *între cele două arcuri de triumf, este un fel de* certificat de romanitate. *Dar există multe alte monumente romane la Paris ; din vremuri de demult, există o pasiune — nu ? — cît a ținut secolul al XVIII-lea, chiar de-atunci ; ba exista o pasiune romanică încă din secolul al XVII-lea : barocul, ceea ce se numește arta clasică. În Franța, barocul francez provine în chip evident din barocul roman.*

Celelalte mari orașe, din Occident au vrut să o ia pe urmele Parisului în această romanizare. Astfel, în secolul al XIX-lea, Londra a voit să aibă nu numai propriul său obelisc, nu numai propriul său arc de triumf — Marble Arch, *ci și obeliscul său, cel numit Acul Cleopatrei.*

Iar Berlinul, devenit capitală de imperiu, a simțit nevoia absolută de a marca aceasta prin monumente care să fie romane sau echivalentele monumentelor romane. Una dintre vizitele cele mai pasionante ce pot fi făcute la Berlin este aceea la Pergamon-Museum, *din Berlinul de Est, căci el reprezintă, putem spune, pietrificarea visului imperial al celui dintîi dintre Wilhelmi. Și cum un anumit număr de monumente din antichitatea clasică fuseseră deja luate de către englezi, ori de francezi, ei bine, s-au trimis expediții care să ajungă să descopere un monument esențial și un monument de talie mare ; acest monument de talie mare a fost, evident, Altarul Giganților de la Pergamon. Și, vedeți, în acest Altar al Giganților ce mitologie se exprimă... Și tot restul muzeului, cu Poarta Babilonului, de pildă, și piața, un fragment din fațada [zidului înconjurător al] pieței lui Traian, din Milet, tot acest muzeu, este un muzeu mitic, într-un mod prodigios, și, evident, am putea încheia vizita Berlinului wilhelmian cu această perspectivă...*

New York-ul de asemeni este un oraș cu pasiune imperială romană și de aceea în Washington Square există un arc de triumf. Și orașul Washington, care și el s-a voit la un moment dat capitală de imperiu, și iată de ce, în centrul său, este parcă pironit un obelisc care e în chip deosebit interesant, deoarece e reprezentarea abstractă, mitică, ideală a celui mai important personaj din istoria americană. Și în Washington există coloane, statui colosale, statuia colosală a lui Benjamin Franklin, de pildă ; există apoi statuia colosală a lui... Abraham Lincoln, care privește Capitoliul ; și există statuia colosală a lui Thomas Jefferson, care privește Casa Albă. Aceste două priviri se încrucișează în unghi drept pe obeliscul care este personajul cel mai gigantic dintre toate, atît de mare încît nici nu poate, fără blasfemie, fi reprezentat... să fie figurat și deci reprezentat conform tradiției imperialismului roman printr-un obelisc. Toate acestea pentru a vedea în ce măsură relația cu Roma este una dintre datele esențiale ale istoriei Occidentului.

Vedeți deci că, pentru mine, să vorbesc despre două orașe era, în chip inevitabil, hm, se reducea, după o chibzuire suficient de lungă și de temeinică, la a vorbi despre Paris și Roma.

[Va urma]

(Transcriere, traducere și note : Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

[5] Sau Mohamed-Ali, 1769—1849. Au luptat împotriva lui Napoleon cu prilejul campaniei acestuia în Egipt. Obține titlul de vice-rege în 1804 și dreptul de ereditate, datorită intervențiilor franceze.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIALOGUL ARTELOR

BRÂNCUȘI ÎN VIZIUNEA LUI USCĂTESCU

Reflecția lui George Uscătescu, istoric și filosof al culturii europene notoriu astăzi în lume, aduce asupra lui Brâncuși lumina unei judecăți dintre cele mai prețuite și mai exacte. Actualul titular al catedrei madrilene care a fost mai înainte a lui Eugenio d'Ors, consideră fenomenul Brâncuși dintr-o perspectivă dublă și, de aceea, atît de fertilă sub raportul adevărurilor adînci. Venind în primul rînd dinspre aceleași rădăcini gorjene cu sculptorul *Măiestrelor*, el pornește în interpretarea lui Brâncuși pe o verticală ce explică penetrația acută în registrele de profunzime ale creației țăranului de la Hobița. Iar orizontul european în care îl proiectează Uscătescu pe artistul care a schimbat soarta sculpturii în prima jumătate a secolului XX, constituie universul studiului umanistic realizat de către istoriul culturii în nesfîrșitul său periplu continental. În acest univers în care își găsesc locul tragicii greci, Machiavelli și Erasmus, ca și Marx și Heidegger, cartea *Némesis y Libertad* plasează, pe coordonatele sintezei specifice, valorile supreme ale culturii românești. Și în filosofie, și în poezie, plastică și muzică, autorul cărții regăsește, de la începuturi și pînă azi, structurile statornice ale spiritului nostru (și al său), purtînd pecetea arhaicei, clasicizantei nobilități a poporului de păstori și țărani care am fost, mișcat de ciclurile anotimpurilor, de marea petrecere universală, exprimîndu-se în măsuratele, cumpătatele ritmuri ce ne integrează în armonia comsică. Paradigmă de geniu a acestor inexorabile ritmuri, Brâncuși le-a regăsit în materia supusă lucrării lui, trezindu-le cu dalta muiată în mit, făcînd să vibreze nevăzut, neauzit, lemnul, oțelul, marmura. Astfel formele superbe ale sculpturii lui au ieșit din pămînt crescînd firesc ca iarba și floarea, dar semănînd, într-o profundă înrudire, cu scoarțele, pridvoarele, porțile de lemn crestat ale țăranilor din Oltenia. Iar ritmul *Coloanei fără sfîrșit* nu e oare ritmul ondulat al doinei în care bătea inima «spațului mioritic» după gîndul lui Blaga? Ne stîrnește la extensii fertile lectura textului lui George Uscătescu, nobil și avizat cunoscător al spiritualității din a cărei matcă a pornit.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

George USCĂTESCU

Gîndind la Brâncuși *

Simbol de asceză primitivă și de singurătate calustrală, într-o lume în care promotorii marilor transformări revoluționare în domeniul artei se complac în exibiții spectacuoase, Brâncuși a reușit, printr-o tensiune mentală și metafizică de inaccesibilă incandescență, să ducă formele la o purificare vecină cu utopicul.

Singura sa comoară artistică — avea să mărturisească mai tîrziu — erau scoarțele, pridvoarele, porțile sculptate ale unui sat românesc din regiunea subcarpatică a Olteniei. Se născuse, după cum povestea el însuși, exagerînd atmos-

* Din volumul : *Némesis y Libertad*, Editora Nacional, Madrid, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fera de mit care întotdeauna îi înconjurase existența, într-un sat pierdut între văile Carpaților. Satul lui nu avea nici primar, nici învățător, nici jandarm, nici sanitar. În plus, satul său nu avea nume. Oamenii învățau ceea ce le arătau primăvara, vara, toamna și iarna, și din stele. Era satul lui Dumnezeu, misteriosul sat al Utopiei : fără bolnavi, fără crime, cu existența limitată doar de răsărit și de apus, doar de frontierele misterului.

•

Pentru a înțelege miracolul lui Brâncuși ar fi suficientă o analiză a operei lui Rodin. O analiză concretă, directă, lipsită de dogmatisme. Acest lucru ne-ar demonstra că nici psihologismul lui Worringer, nici teoriile referitoare la dezumanizarea artei, nu sînt suficiente pentru a explica cît de mare și definitiv poate fi procesul renovator al artei contemporane. Există o imensă oboseală metafizică în viguroasa artă a lui Rodin. El caută măreția în abjecție, după cum o dovedește figura lui Balzac, animalismul lui Adam, învelișul teluric chinuit al Danaidei. Nu numai lumea formelor plastice îl îndepărtează pe Brâncuși de Rodin. Îl mai separă, în afară de o anumită concepție a formelor expresive, și o adevărată concepție despre lume : o lume grandioasă, da, dar inspirată de sfîrșitul vieții, zdruncinată de spasmele telurice, la Rodin ; o lume bazată pe o mare sete de infinit, pe evaziuni utopice, pe misterioase aspirații transcendentale, la Brâncuși.

Plastica lui Brâncuși rămîne de neînțeles dacă nu se vede în ea țesătura ei esențială : senina și nesățioasa sete de infinit. O aspirație utopică spre infinit, care nu se desfășoară doar pe dimensiunea spațială. Nu numai universul stelar atrage privirea artistului. În egală măsură el proiectează la dimensiuni infinite și existența umană. De aceea, în fața operei sale, psihanaliza este neputincioasă. Nepătrunsul mister al începutului și sfîrșitului ființei capătă, în opera lui, admirabile reliefuri plastice. De aceea, sculptura sa a fost, chiar din primul moment, o sculptură de avangardă. *«Cu cît devin mai bătrîn, cu atît întinerește mai mult sculptura mea»* — avea el obiceiul să spună. Unei revoluții radicale a concepțiilor despre arta plastică îi corespunde, cum este și firesc, o radicală înnoire a tehnicii și a materialului plastic. Pentru Brâncuși orice material are noblețe : marmura, lutul, oțelul, lemnul, alama. Supus unei munci meticuloase, grele, nesfîrșite, purificatoare, «spiritualizante», pipăitul capătă, pentru orice fel de material, o importanță plastică asemănătoare văzului.

Plastica ovoidală a lui Brâncuși se obține printr-o infinită purificare geometrică a formelor. În ea domnește o armonie impresionantă, un echilibru senin de forme, pe care Brâncuși le moștenește de la poporul său. Între elipsele, parabolele, ovalele sale, și formele pure ale scoarțelor și ale porților sculptate românești există o înrudire inextricabilă. Dar arta sa nu este o artă intelectualizată. În acest autentic precursor al artei abstracte, care călătorește, sigur pe el, fără acea căutare neliniștită, înaintea unui Picasso sau a unui Kandinsky, a unui Archipenko, Arp sau Matise, și a întregii revoluții post-rodiniene, în a cărei artă Modigliani căuta o înălțare senină într-un moment în care credea că sculptura ar putea satisface spiritul său agitat ; în această artă care opune stufosului tradițional linia limpede a unei lumi care se naște, există o netăgăduită poezie, un lirism greu de dominat. În *Pasărea în spațiu, Măiastra, Noul născut, Facerea lumii, Coloana infintului, Sărutul, Muza adormită, Peștele, Pinguinii* și în atîtea alte opere care de multă vreme ocupă un loc de onoare în cele mai mari muzee de artă modernă din lume, sînt vădite caracteristicile esențiale ale artei lui Brâncuși : setea de infinit, aspirațiile utopice, atracția pentru mister, împreună cu un echilibru, un simț poetic al formelor ce nu poate fi ascuns de schematismul său geometrizant.

Arta sa are o înaltă, demnă, nobilă spiritualitate. Pătrunsă de un simbolism profund, materia în ea însăși se purifică pînă își pierde greutatea, devenind impecabilă, clară, plină de splendoare și de ritm. Volumul concret se diluează în spațiu. Critica vede în opera lui Brâncuși o reîntoarcere la Brunelleschi și la antici. Dar, mai mult decît o reîntoarcere la formele obiective ale plasticii occi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dentale, în ea pîlpîie geniul figurativ al poporului său, moştenitor al acelei culturi tracice, creatoare de mituri sublime şi de forme pure de manifestare în artă. Arta lui este o victorie asupra materiei, o înfrăţire cu materia însăşi, subliniază cel mai bun interpret al său din zilele noastre, Ionel Jianu. Brâncuşi este un descoperitor al spiritului materiei, al măsurii, aşa cum ar fi un gînditor de talia lui Teilhard de Chardin sau a lui Aldous Huxley.

•

Trăind cu austeritatea, cu tensiunea vitală şi intelectuală a unui Michelangelo, Brâncuşi posedă, totuşi, un echilibru interior, o seninătate creatoare, o lumină spirituală, de care nu s-a putut bucura, în titanica sa existenţă, autorul lui *Moise*. Dar nici unul dintre artiştii contemporani nu se identifică atît de inflexibil cu arta, în sensul ascetic şi misionar, ca Brâncuşi. Socialmente, Brâncuşi trăieşte absent de arta contemporană, cu întreaga sa încărcătură de exibiţionism, cu permanenta ei contingenţă cu masele, cu senzaţionalul din ea. Şi totuşi, ne aflăm în faţa unuia dintre spiritele cele mai violent simple, cele mai puţin înclinate teoretic spre o înţelegere intelectuală a procesului artistic. În simplitatea sa de ţăran, dotat cu o sensibilitate milenară, Brâncuşi fuge de orice fel de conformism, chiar şi de contactul cu marele public. În lunga lui viaţă participă la foarte puţine expoziţii, şi fiecare contact al său cu colecţionarii şi cu publicul înseamnă un conflict, o sursă de absurde neînţelegeri.

Solitar, rebel, independent — şi totuşi puţine sînt operele care să fie mai bine ancorate în fenomenul artistic al timpului nostru, cu marea sa tensiune şi nevoie de înnoire, cu participarea atîtor artişti importanţi la o misiune comună şi la preocupări estetice comune. Personalitatea lui Brâncuşi se manifestă în toată extinderea sa, sfidînd sculptura începutului de secol, dominată de personalitatea lui Rodin sau de estetica impresionistă.

•

La echilibrul său esenţial se adaugă o rigoare morală de proporţii asemănătoare. Fără să fie lipsită de un delicat, aproape impersonal lirism, opera lui Brâncuşi nu este un mesaj emoţional, nici un discurs patetic. Simplificarea realităţii, înclinaţia misterioasă şi elocventă pe care o simte Brâncuşi pentru simbolurile şi conformaţiile ovoidale, nu sînt o reducere anticipată, dogmatică, a realităţii, ci absoluta ei captare, rezultat al unui concentrat efort de a-i pătrunde esenţele, dincolo de manifestările sale directe.

•

Dar, arta lui Brâncuşi nu anticipează, cum spuneam, arta abstractă, şi nici nu este, în sine însăşi, o artă abstractă. Arta lui continuă să trăiască, conştient, în realitate, realitatea vieţii, a materiei şi a formei. Viaţa, materia şi forma sînt înnobilate, în egală măsură, dar niciodată desprinse de substanţa lor adevărată. Viaţa, materia şi forma, prin ele însele, sînt elementele care provoacă în spiritul artistului primul impact, şocul creator iniţial.

•

Poate ne aflăm încă departe de înţelegerea absolută a valorii artei lui Brâncuşi. Cunoscut şi admirat de elitele artistice ale generaţiei sale, ce au văzut în opera lui o creaţie care beneficiază de izvoarele proprii, pure, primordiale, şi în acelaşi timp, extraordinar de decantate ale *artei*, Brâncuşi a fost şi va continua să fie considerat, poate pentru multă vreme, de generaţiile viitoare, un solitar. Elaborată de-a lungul unei vieţi intense şi bogat împodobită de ani, opera sa este, fără îndoială, o mare victorie. Victoria artei însăşi ; o victorie care este, chiar prin ea, un miracol, într-o epocă de tranziţii, de căutări febrile, de criză.

(Versiune românească de Alina PANAITESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]*

Arta grădinilor este una din cele mai vechi pe care le-au practicat civilizațiile omenești. Oriunde cercetarea trecutului a scos la iveală o civilizație, ea a descoperit și urmele unei activități plăsmuitoare ale elementului vegetal, fluid și mineral, cu scopul de a obține configurații decorative și spații destinate odihnii și desfătării. Grădinile Babilonului, ajunse la cunoștința noastră prin descrierile lui Strabon, Philon din Bizanț, Diodor din Sicilia și Quintus Curtius, ca și acele ale Egitpului, despre care ne dau o idee unele din frescele găsite în templele sepulcrale egiptene (=mastaba), dovedesc vechimea cea mai adîncă a artei grădinilor. Dar deși această vechime este de netăgăduit, reflecția estetică asupra artei grădinilor este cu mult mai nouă. Antichitatea care a dat tratate de poetică, muzică, arhitectură și arte plastice, nu ne-a lăsat și scrieri relative la arta peisagistică. Abia secolul al XIX-lea a introdus-o pe aceasta în sistemul artelor și a încercat să precizeze stilurile și natura ei. În legătură cu această din urmă problemă s-a pus întrebarea dacă arta grădinilor se cuvine a fi înțeleasă ca o artă autonomă sau ca o dependență a arhitecturii sau a picturii. Aceste diferite păreri pot fi deopotrivă semnalate în istoria mai nouă a doctrinelor de estetică. Astfel, pentru Friedrich Theodor Vischer, autorul renumitei *Estetice* care a dominat această disciplină la mijlocul veacului trecut, *«principiul prelucrării estetice a pămîntului, apei și plantelor nu poate fi decît un principiu pictural; grădina frumoasă, adică aceea care nu slujește utilității agrare, ci depășește utilul și servește desfătării, constituie un adevărat peisaj combinat din elemente reale. Cu acestea se unește însă un aspect arhitectural prin transformarea solului și prin proporționarea diferitelor lui părți, rămînînd însă picturală în înțelesul mai strict al cuvîntului calcularea impresiei generale pe care urmează s-o obțină mișcarea și canalizarea apelor, ca și gruparea după formă și culoare a copacilor și a celorlalte plante»* [1]. Arta grădinilor ar ocupa deci un domeniu de intersecție între arhitectură și pictură. Un alt estetician influent al veacului trecut, Artur Schopenhauer a crezut însă că poate recunoaște artei grădinilor un domeniu autonom, ca una care folosește un material și reprezintă o energie a naturii, pe care n-o împarte cu nici una din celelalte arte cunoscute. Căci dacă arhitectura folosește materia inertă și reprezintă, în chipul în care o configurează, îndoita energie a gravității și rezistenței, arta grădinilor are de-a face cu materia vie a naturii vegetale și pune la contribuție energiile proprii ale acesteia, pe care le comprimă în grădinile stilizate ale clasicismului, sau le lasă să se dezvolte liber în grădinile engleze, apărute în epoca preromantismului [2]. Grădina nu poate fi deci redusă la arhitectură. Cu atît mai puțin poate fi identificată cu pictura, ca una care nu urmărește reprezentarea formei, ci obținerea unor anumite efecte estetice prin folosirea formelor și culorilor reale ale naturii vii. N-au lipsit nici părerile care au contestat grădinilor caracterul de artă, trecîndu-le printre produsele simplelor abilități. În fine, unii au văzut aici o artă decorativă, deopotrivă cu arta motivelor ornamentele imprimate pe sofe sau tapete, și care ar trebui deci despărțită de marile arte, adică de acele ale căror opere sunt destinate unei durate și au o putere de expresie, pe care grădinile nu le pot atinge niciodată [3].

Se înțelege că astfel de discuții și distincții nu pot avea decît un simplu interes teoretic. Ele pot avea însă și rolul de a îndruma reflecția în direcția

---

* Începem să publicăm sub acest titlu, în numărul de față, unul dintre studiile nevalorificate pînă azi din arhiva lui Tudor Vianu, *Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, text de mai largi dimensiuni ce aparține ultimei perioade de activitate a reputatului estetician român.

Scris cu cerneală albastră, pe file mari, de hîrtie albă, desprinse probabil dintr-un *caiet-registru*, acest material se înscrie în sfera celor pe care le-am putea considera ca făcînd parte din preocuparea lui Tudor Vianu de a stabili un continuu și fertil *dialog al artelor*. Fără a reprezenta un text de excepție (notă expozitivă asupra problemelor abordate este evidentă, foarte apropiată de sensul și stilul didactic al manifestărilor Profesorului), studiul pe care-l încredințăm acum tiparului interesează, credem, în primul rînd, mai ales prin valențele umaniste ale demersului critic și prin subtilele sugestii pe care Tudor Vianu le propune actualității timpului nostru, revitalizînd semnificațiile renascentiste ale artei grădinilor.

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studierii relațiilor dintre arta peisagistică și celelalte arte, dacă nu pentru a determina frontierele dintre ele, cel puțin pentru a stabili împrumuturile pe care și le pot face reciproc. Urmărirea acestei din urmă probleme ni s-a părut cu atît mai necesară, cu cît literatura de specialitate o tratează rareori și cu puține dezvoltări, deși ea interesează estetica practică și poate deveni utilă noii activități a urbanisticii contemporane.

În paginile care urmează ne propunem deci a studia *elementele arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, o temă în care vom distinge următoarele aspecte mai particulare : 1. grădina și arhitectura ; 2. grădina și apa ; 3. sculptura în grădini ; 4. utilizarea arhitectonică a terenului în grădini ; 5. grădina și pitorescul construit.

1. *Grădina și arhitectura*

Una din caracteristicile cele mai vechi și cele mai constante ale artei grădinilor este faptul de a le lega de un monument arhitectural. Un estetician mai nou a arătat odată că marea desfășurare de forme și culori a grădinilor ar fi resimțită ca exagerată față de conținutul relativ redus de idei și sentimente pe care le exprimă, dacă ni s-ar propune să le admirăm, așa cum facem cu o pictură sau o statuie. Un produs al artelor decorative, cum este în fond grădina, ar cere dimensiuni mai reduse. Marea întindere a grădinilor și-ar dobîndi deci întreaga lor valoare și semnificație numai în măsura în care sunt legate de o locuință, căreia-i alcătuiește cadrul și oferă locuitorilor ei un spațiu de recreație și reconfortare[4]. Adevărul este că dacă străbatem istoria artei grădinilor, le găsim pe acestea mai totdeauna însoțind o construcție. Grădinile romane, ca și acele ale Renașterii sau ale absolutismului, s-au desvoltat totdeauna în legătură cu o construcție arhitectonică, o vilă sau un palat. Grădinile vilelor Plinius sau Sallustius, ca și acele ale palatelor de mai tîrziu, din Neapole și Ferrara, ale Palatului Pitti din Florența (Grădinile Boboli), ale Vaticanului, grădina Farnese din Roma de la Palatin, grădinile Colonna din Roma, acele ale Tuileriilor din Paris sau marile grădini din Versailles, pentru a nu aminti decît pe unele din cele mai cunoscute, au luat totdeauna ființă în legătură cu un monument arhitectonic[5]. Scopul lor n-a fost însă numai utilitar. Artiștii peisagiști n-au urmărit numai să ofere un spațiu recreativ locuitorilor palatelor, ci și scopuri propriu-zis artistice, ca de pildă efecte de perspectivă menite să pună monumentul arhitectonic în condițiile optime în care să poată fi contemplat. Un monument arhitectural, care apare privitorului la capătul unui ansamblu peisagistic, al unei alei întinse sau pe un promontoriu care domină peisagiul, poate fi îmbrățișat cu privirea ca un *tot unitar* în mult mai bune condiții decît dacă l-am privi de aproape, lipsindu-ne de spațiul intermediar. Diferitele perspective ale grădinii, obținute prin alei convergente către monumentul arhitectonic, îl poate face apoi pe acesta să apară în forme deosebite și îi acordă o varietate și o viață, pe care nu le-ar avea în alte împrejurări. Vegetația grădinii servește apoi de cadru monumentului, îl izolează de restul spațiului înconjurător. *Unificarea* și *încadrarea* sînt însă cele două condiții fundamentale care transformă o imagine într-o imagine artistică. Grădina joacă deci acest rol față de monumentele arhitectonice cu care s-a însoțit de atîtea ori în lungul trecut al istoriei artelor. Conștienți de acest efect, peisagiștii italieni și francezi au organizat adeseori grădina în jurul unei alei centrale axate simetric pe fațada palatului respectiv. Așa este cazul, de pildă, cu marele parc al Vilei d'Este, la Tivoli, lîngă Roma, sau cu parcul de la Versailles.

În relația dintre grădină și monumentul arhitectonic nu are de profitat, dealtfel, numai monumentul, dar și grădina. Un spațiu peisagistic, oricît de regulate i-ar fi formele și oricît de abundente și variate decorațiile, creează o impresie de vid și monotonie, dacă nu este raportat la un ansamblu arhitectural, care în același timp să-l extindă și să-l limiteze. În adevăr, o arhitectură care apare în fundul unei perspective peisagistice lungește această perspectivă, dar în același timp împiedică liniile paralele ale acestei perspective să se piardă în nedeterminat. Un monument în fundul unei perspective întrerupe desfășurarea monotonă a acesteia, dar în același timp o extinde. Grădina apare mai întinsă atunci cînd se desfășoară în fața unui ansamblu arhitectural de construcții sau chiar a unei construcții monumentale unice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În secolul al XIX-lea au început să se construiască parcuri și grădini fără legătură cu arhitectura. Parcurile Buttes-Chaumont, Montsouris și Monceau din Paris, operele lui Alphard, ansamblurile peisagistice din Bois de Boulogne ale aceleiași capitale nu apar subordonate unui monument arhitectonic. Lista grădinilor și parcurilor din această categorie, existente în toate capitalele și orașele mai de seamă ale lumii, ar putea deveni infinită. Construcțiile peisagistice de acest fel corespund condițiilor apărute în aglomerările urbane moderne. Aceste noi grădini nu mai deservesc un palat sau a vilă, ci populația urbană comprimată în strîmtele și, adeseori, în neigienicele locuințe ale capitalismului[6]. Pierderea legăturii cu arhitectura obligă pe artistul peisagist să caute alte mijloace de a introduce în compozițiile sale detalii menite să favorizeze perspectivele. Pe unele din acestea le vom întîmpina atunci cînd vom vorbi despre monumentele și grupurile sculpturale, ca și despre alte aspecte ale pitorescului construit, utilizate în grădini. Folosirea tuturor acestor mijloace nu va putea însă niciodată înlocui legătura atît de rodnică a arhitecturii cu grădina. Se impune deci ca atunci cînd, în lucrările urbanisticei moderne, se degajează un palat sau un alt ansamblu de construcții cu un caracter mai mult sau mai puțin monumental, arhitecții urbaniști să studieze dacă perspectivele libere obținute pe această cale n-ar putea fi întrebuințate pentru construirea unei grădini.

Scriind acestea ne gîndim la spațiul din fața Palatului Republicii din capitala țării noastre — acel «pustiu pe asfalt» cum a fost numit odată — care ar putea fi utilizat cu atîta succes pentru o compoziție peisagistică, mai ales dacă s-ar renunța la urîtul și în nici un fel justificatul grilaj care îl desparte de stradă. Grădina plantată în fața Palatului Republicii ar pune în valoare acest monument și ar aduce soluția problemei rămasă atîta vreme nerezolvată. Tot atît de necesară ar fi și degajarea perspectivei Palatului Republicii prin utilizarea spațiului peisagistic din spatele lui, rămas pînă acum în dosul unor triste și greoaie ziduri. Degajarea și plantarea unui parc s-ar putea continua și pe celelalte două laturi, spre Biserica Crețulescu și spre prelungirea stradei Stirbey. S-ar obține astfel, în centrul Capitalei, un vast spațiu peisagistic, în mijlocul căruia Palatul Republicii ar da o frumusețe artistică arterelor plantate care ar converge către el.

(Va urma)

[1] Fr. Th. Pischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846. urm., ed. 1923, IV, pg. 506.

[2] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818, I, III, 44, ed. 1938 (Brockhaus), pg. 257, II, 35, pg. 468 urm.

[3] Indicații în legătură cu aceste din urmă poziții la M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, pag. 111 urm.

[4] J. Vockelt, *System der Aesthetik*, vol. III, 1914, pg. 396 urm.

[5] Cf. în această privință și considerațiile lui L. O. Mașinski, *Înființarea zonelor de verdeață în orașe*, Moscova 1951, trad. rom. în Biblioteca Institutului de proiectări silvice.

[6] V. și Mașinschi, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNTRE ALECSANDRI ȘI GÉRARD DE NERVAL

Prietenii lui Nerval — admiratori ai lui Alecsandri. *Primul dintre aceștia, ce se făcea cunoscut în ambianța literară a românilor de la Paris, după 1848, este Alexandre Weill, unul dintre intimii visătorului de* Himere[1], *mai ales în momentele grele ale existenței lui Nerval. În loc de* Introducere *la traducerea franceză a* Doinelor[2] *lui V. Alecsandri, I. E. Voinescu se folosea, în 1853, de o* scrisoare[3] *pe care i-o adresase Alexandre Weill, din care desprindem clar prietenia literară dintre cei doi :* «Le hasard nous réunit : dans une de ces causeries intimes, une discution venant à s'élever sur les événements et les questions du jour, vous apportâtes dans les débats, tant de chaleur, tant de verve et d'entrain que je n'ai pu m'empêcher d'y prêter toute mon attention. Vos oppinions, certes, ne sont pas tout à fait conformes aux miennes ; cependant une de ces sympathies spontannées me poussa à rechercher votre amitié. Nous nous vîmes plusieurs fois ; chaque nous approcha davantage» (Lettre..., *p. 6).*

Confesiunea pe care I. E. Voinescu o făcea publică, desigur, cu consimțământul lui Alexandre Weill, dezvăluie astfel o stare de perfectă comuniune spirituală între exilatul român și omul de litere parizian : «J'ai senti le besoin de parler de deux choses saintes : du passé de mon pays et de ses titres à la sympathie de l'Europe» *(p. 16). Revoluționarul român era văzut, de asemenea, ca un suferind, ca o ființă preocupată de destinul său și al timpului :* «Vous vites en moi une résignation calme au malheur de l'exil et un coeur qui sourit encore au bonheur d'autrui» *(p. 6).*

Ceea ce însă va apare aici cu adevărat revelatoriu este mărturisirea că traducerea franceză a lui Voinescu se făcuse cu concursul lui Alexandre Weill : «Aussi vous avez vu avec quelle confiance je suis venu à vous pour vous demander des conseils sur cette traduction, en tête de laquelle je vous demande aujourd-hui la faveur de placer votre nom» *(p. 6—7).*

Firește, traducătorul român prezentă pe Alecsandri drept poet național, «nourri dans la lecture des chroniques roumaines et des poésies anciennes», *singurul cu meritul de a fi aflat* «le filon d'une mine riche de poésie nationale» *(p. 12). Reperul era folclorul românesc ca fundament al simțirii și inspirației, al recunoașterii ființei unui popor :* «Chez toutes les nations qui commencent, la poésie tient le premier rang ; aussi est-ce vers la poésie seule que les efforts de la jeunesse moldo-valaque ont tendu bièn longtemps» *(p. 11).*

Cum va fi ajuns să se cunoască I. E. Voinescu cu Alexandre Weill, încă nu poate fi spus cu certitudine. Poate prin Paul Bataillard, Louis Ulbach, A. Ubicini, sau cine știe pe cine hazardul îl va fi ales să lege această afecțiune care va fi atins și zona prieteniei cu Gérard de Nerval. În nici un caz prezența lui Alexandre Weill în context românesc nu era un incident al sentimentalismului

---

[1] Toate referințele la Nerval au în vedere datele cuprinse în ediția de *Oeuvres*. Texte établi... et présenté par Albert Béguin et Jean Richer. Gallimard, 1956 (Bibliothèque de la Pléiade).

[2] *Les Doinas—Poésies moldaves de V. Alecsandri.* Traduites par... Paris, 1853, De Soye et Bouchet, imprimeurs.

[3] *Lettre à M. Alexandre Weill,* p. 5—16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liric ori politic al epocii, căci cu ocazia celei de a doua ediții la aceleiași traduceri, I. E. Voinescu, pe lîngă faptul că păstra această mărturie a corespondenței *sale spirituale cu Weill, aducea din cercul nervalian o nouă dovadă de prețuire a* Doinelor *lui Alecsandri: opinia lui Georges Bell*[4] *înfățișată tot sub forma unei* scrisori !

Pe numele său adevărat, Joachim Hounau, Georges Bell[5], *participant la revoluția de la 1848, exilat, apoi grațiat, publicist și memorialist mai tîrziu, mort în ultimul an al secolului trecut (se născuse în 1824), a fost unul din prietenii apropiați ai lui Nerval pînă în ultimele zile de viață. Doar cu o zi-două înaintea sinuciderii din sordida rue de la Vieille-Lanterne, la 26 ianuarie 1855, poetul petrecuse o seară la actrița Beatrix Person, în tovărășia lui Georges Bell și a lui Philibert Audebrant. Apariția lui Bell cu o* Introducere *la* Doinele *lui Alecsandri, chiar în anul morții lui Nerval, nu făcea decît să întărească sentimentul de solidaritate filo-românească al cercului literar nervalian. E de presupus, așadar, că* scrisoarea deschisă *a lui Bell a fost precedată de discuții și lecturi despre acest poet al «Orientului» și despre poezia poporului său, cu Gérard de Nerval. Dealtminteri, Georges Bell își începea* introducerea, *cu o destăinuire ce ținea de lumea mirajelor nervaliene. Descoperirea românilor avusese loc în copilărie, vrăjit de sonoritatea onomastică:* Valaque. *Citind despre «*istoria imperiului de jos*» în cartea celebră a lui Charles Lebeau*[6], *à propos de domnia împăratului bizantin Alexis Comnenul, de la începutul celui de al doilea mileniu, dăduse peste o stranie populație romană înconjurată de migratori recenți: «*Vous voyez descendre de l'Occident ces croisés qui vont monter à l'Orient de quelle bravoure sont capables les races du Nord ; vous voyez venir de l'Orient les Turcs qui, maîtres de Constantinople, s'avancent jusqu'à Vienne, comme reporter son défi à l'Europe occidentale. Enfin vous faites connaisance avec la race blonde des Slaves, qui descend du Nord pour se poser entre l'Orient et l'Occident»*[7].

Asemenea considerații nu se puteau face în gol, pure deducții simpatetice. De unde știa Georges Bell de o asemănare tipologică romano-românească, dacă nu se va fi documentat prin lectură și discuții cu înșiși românii, cunoscînd, în primul rînd, foarte bine pe români: «Cependant le vieux tipe romain persiste, et, encore aujourd'hui, jamais homme de bonne foi, qu'en vous voyant, ne pourra nier votre descendance romaine» *(p. 10).*

Ca și la Jules Michelet ori Edgar Quinet, folclorul românesc percutase conștiința occidentalului, ca un document sublim de viață și de poezie. Doinele *lui Alecsandri, mustind de această sevă, revelase chipul unei lumi ignorate:* «Tout ce que je vous écris ici, Monsieur, témoigne de mes sympathies pour vous. Elles ont été augmentées le jour où j'ai pu lire les doïnas. Ces poésies ont éclairci pour moi bien des choses restées obscures. Elles respirent une énergie de race que vous ne devinez pas, au sang romain. L'élément gracieux qui s'y trouve, vous vient bien de Rome. La violence vous vient d'ailleurs. J'y trouve un accent des races primitives» *(p. 10).*

Poezia lui V. Alecsandri era interpretată, de Georges Bell, precum poemele naționale ale popoarelor, eșalon de sensibilitate și de expresivitate poetică a unei colectivități romanice distincte: «Si donc, à côté de l'élément d'origine romaine je trouve d'autres éléments dans les doïnas, ce n'est pas un reproche que je vous fait, c'est un fait que je constate, et ce fait est pour moi fort important. Il me montre, dans le peuple roumain, un de ces peuples dans les veines duquel le croisement a su atténuer les premières vivacités du sang, et infuser les idées de manusuétude qui seulent peuvent le conduire à la conquête légitime de son droit, en le montrant capable d'accomplir ses devoirs. Un peuple qui comprend ce deux idées est un peuple émancipé par la tête ; le corps ne peut tarder à suivre» *(p. 10).*

---

[4] *Les Doïnas — Poésies moldaves de V. Alecsandri.* Traduites par J.—E. Voïnesco, précédées d'une introduction par M. Georges Bell, et augmentées de trois nouvelles pièces et de deux morceaux. Deuxième édition, Paris, Joël Chebuliez, éditeur, Paris, 1855.

[5] Semnează Georges Bell, așa cum i se adresa și Nerval. În *Pléiade*, editorii ortografiază : *George*(?).

[6] *Histoire du Bas-Empire, en commençant à Constantin le Grant*, par Monsieur Le Beau... Tome I—XXIV, A Paris, 1757—1786.

[7] Georges Bell, *Introduction*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lectura literară provocase o metalectură istorică și politică : apeluri pentru un popor al cărui drept istoric a fost spoliat : «Au milieu des grands événements qui s'accomplissent sous nos yeux, il est bien permis à la politique de s'égarer quelquefois. Mais, nonobstant les oppinions adverses, aujourd'hui le temps de la délivrance et de l'émancipation approche. Le canon qui bat en brèche les murs de Sébastopol marque sur le cadran des siècles l'heure d'une rénovation. Tombe la forteresse qui commande à la Mer Noire, et l'Europe entière sentira le besoin de se reconstituer pour clore enfin le grand travail d'enfantement de l'ère moderne» *(p. 12—13).*

Nu se cunoaște cu precizie cînd anume, în cursul anului 1855, a apărut traducerea «interlineaire» a Doinelor *lui Alecsandri, dar cu siguranță după moartea lui Gérard de Nerval. Este de neconceput însă ca prietenii săi să nu-i fi vorbit lui Nerval despre acest subiect, mai ales că în lumina recentelor studii, poetul francez s-a regăsit de nenumărate ori, direct sau indirect, în proiecțiile sale imaginare și în spațiul românesc*[8]. *Doar numai cu cîțiva ani în urmă, tipărise* Voyage en Orient *(1851), urmare a călătoriilor în lumea de miraje și de visare ! Frecventator al redacțiilor literare în care lucrau filo-românii notorii Paul Bataillard, Jules Michelet, Edgar Quinet, L. Ulbach, A. Ubicini, S. Marc-Girardin. Gérard de Nerval se regăsise pe aceeași pagină de ziar cu* Corespondențele *politice trimise de la București, Iași, Brașov, supratitrate :* Moldo-Valachie ; Moldavie ; Valachie ; Principautés Danubiennes ; Pays Roumains, *în anii post-revoluționari. Astfel, în* Le Temps *pe 1849, în apropierea foiletonului cu* Le marquis de Fayolle, *se afla un mare articol, inspirat de I. Eliade-Rădulescu.* Empire ottoman[9]. *Poetul va fi urmărit disputa revoluționarilor români cu elementele adverse oploșite în paginile monarhistei gazete* L'Assemblée Nationale, *desfășurată în apropierea colaborării sale*[10]. *Însuși I. E. Voinescu tipărise o plîngere împotriva unui articol apărut în* Tribune des peuples[11].

La fel stau lucrurile și cu ziarul parizian Le National, *unde Gérard de Nerval va publica* Les Nuits de Ramazan, *în foileton, în apropiere fiind* Correspondence particulière de Valachie..., *de Bucarest, de Iassy, Brașov etc., multe scrise de N. Bălcescu*[12], *ori de alți exilați, precum D. Brătianu.*

În acest context, este imposibil ca Gérard de Nerval să nu fi urmărit odiseea poporului român și să nu fi nutrit simpatie pentru lupta exilaților pașoptiști. Nu prin hazard, C. A. Rosetti reușea să devină corespondent de la București *la celebra* Revue de Paris[13], *acolo unde redactor șef era însuși L. Ulbach, iar redactori, colaboratori — prieteni ai poetului, prieteni ai românilor : Paul Bataillard, Edmond Texier, Eugène Pelletan, A. Ubicini, Maxime du Camp. Erau anii de onoare ai revistei, cînd va tipări* Madame Bovary *de Flaubert,* Les paysans *de Balzac,* Aurélie *de Nerval. Atunci, un alt prieten al lui Gérard de Nerval, L. Laurent-Pichat, scria la cronica literară a revistei tot despre Alecsandri, selectîndu-i în mediile franceze o nouă carte, alături de operele postume ale lui Lamennais, de poezia lui Lecomte de Lisle și de o traducere din* Divina Commedia. *Faptul că se ocupa de* Baladele populare[14], *apărute tot în 1855, cu introducerea lui A. Ubicini, dovedește audiența crescîndă a operei lui Alecsandri în mediul nervalian al revistei :* «M. Alexandri, qui publie un nouveau volume de Ballades et de Chants populaires de la Roumanie, est lui-même un poète très distingué et très apprecié dans son pays. Il aime sa patrie, et dans le naufrage dont elle est menacée, il essaye de sauver les chansons énergiques et naïves où sont exprimées les nobles passions de la terre où il est né. Une grande tristesse s'exhale de ces poésies

[8] Michel Wattremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval, Caietele Mihai Eminescu,* VI, 1983 (în curs de apariție).

[9] *Le Temps,* 1849, no. 3,5 mars, p. 2 (semnat P.B.).

[10] În cursul lunei martie 1849.

[11] *Le Temps,* no. 39, 8 avril, p. 2.

[12] Marin Bucur, *N. Bălcescu, collaborateur anonyme au journal français „Le National" en 1850. Revue roumaine d'histoire,* XX, 1981, no. 2, p. 339—347.

[13] Marin Bucur, *C. A. Rosetti — „le correspondant pour la Roumanie" de la „Revue de Paris" (1856). Idem,* XXII, 1983, p. 59—70.

[14] *Ballades et chants populaires de la Roumanie,* par. V. Alecsandri. Avec une introduction par A. Ubicini. Paris, 1855.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

étranges où l'histoire et le rêve se confondent. On y trouve le souvenir grandiose du *prince Etienne*, le héros du peuple moldave qui combattit pendant quarante ans les ennemis de son pays, les tatars, les polonais, les hongrois et les turcs, qui remporta quarante victoires et bâtit quarante églises. Ce prince legendaire, laissa un fils du nom de Bogdan, qui fut obligé à faire acte de soumission envers la Porte, et qui s'engagea a payer à son suzerain quatre mille ducats, quarante chevaux de race et vingt-quatre éperviers des Carpathes. Le genie de Byron se serait plû à la lecture de ces ballades terribles. Il eut immortalisé l'histoire de Constantin Brankovano, qui laisse teur ses trois fils plutôt que de leur laisser renier la foi chrétienne. M. Alexandri en est à son second volume, et il n'aura pas publié le troisième que nous pourrons lui chanter : *Feuille verte de laurier !*

La plupart des chants populaires de la Roumanie commencent ainsi : La feuille ou l'arbre, dit l'auteur, dont le poète arrache une feuille pour la mettre au front de son petit poème, doit avoir quelque analogie symbolique avec le sujet même. Ainsi le poète vient-il chanter un brave brigant, il choisira l'arbre qui donne le mieux l'idée de la force, et il commencera par la feuille verte du *chêne ;* s'agit-il d'un chant de mort, le poète fera figurer la feuille verte du *sapin*. S'agira-t-il d'une june fille, le chant commencera par la *feuille verte de la rose*.

Dans la volume de M. Alexandri, on peut lire *Boujor, feuille verte d'ivraie*, et *l'Ombre, feuille verte de noisetier*, et *Codrean, feuille verte de plantes sauvages ;* ce sont de délicieux poèmes remplis de saveur et de parfums. Nous donnerons donc à notre critique le devise annoncée plus haut : *feuille verte de laurier*.

Dans une note de l'introduction au livre de M. Alexandri, M. Ubicini nous dit que P. Ronsard était originaire de la Roumanie.

Or, quand à mon ancêtre, il a tiré sa trace
D'où le glacé Danube est voisin de la Trace ;
Plus bas que la Hongrie...

dit le poète lui-même. Cet aïeul, qui vint du bas Danube, à la cour de Philippe de Valois, s'appelait Maracini, mot qui signifie *ronces* ou *roncière*» [15].

Cronicarul literar al lui V. Alecsandri, L. Laurent-Pichat, ca și celălalt redactor al revistei, Maxime du Camp, care garanta autenticitatea corespondențelor *lui C. A. Rosetti din același an 1856, trăiseră în comuniunea literară a lui Gérard de Nerval.*

De la Alexandre Weill și Georges Bell pînă la L. Laurent-Pichat și Maxime du Camp, se rămîne în biografia lui Gérard de Nerval.

Pe harta Orientului *imaginar, prietenii îi arătau lui Nerval un spațiu a cărui poezie i-o tălmăceau cu doinele și baladele populare românești, cu harul poetic al lui Alecsandri. Mica galerie de intimi care întovărășiseră un geniu în zbuciumul său puțin înțeles de contemporani, face parte și dintr-un calendar al marilor prieteni ai românilor. Sînt, poate, acele voci apropiate care au tălmăcit durerea și speranța unui popor, poetului navigator pe apele vrăjite ale visului.*

Marin BUCUR

VALENȚE EXPRESIONISTE ÎN PROZA LUI H. BONCIU

Dacă versurile de factură expresionistă publicate de H. Bonciu încă din 1918 nu ar fi rămas mult timp risipite în reviste, scriitorul s-ar fi numărat, alături de Tristan Tzara și Ion Vinea, printre precursorii avangardismului românesc. În 1932 însă, cînd își tipărește primul volum, *Lada cu năluci*, voga avangardismului se consumase, iar criticilor ce-i recenzează cărțile de versuri (inegale, dealtfel) timbrul orignal al liricii sale nu le mai apare cu evidență. Format în atmosfera cercurilor artistice berlinze și vieneze, H. Bonciu nu se apropiase la întoarcerea în țară

[15] *Revue littéraire. Revue de Paris*, 1856, 1 janvier, p. 449—550 *(Chronique de la Quinzaine : Poésie—II)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de nici o grupare avangardistă (va frecventa unele după 1930), fapt ce contribuie la ecoul restrîns al creației sale, accentuat și de un anume dezinteres față de recunoașterea sa publică. Latura expresionistă a versurilor, diluată în volume *(Lada cu năluci, Eu și Orientul)* de prezența unor poezii cu tonalități de romanță sau baladă sentimentală e prea puțin comentată ca atare, afinitățile cu lirica expresionistă germană fiind mai vizibile în traducerile din Rilke, Richard Beer-Hoffman, Anton Wildgans *(Poeme către Ead*, după Anton Wildgans).

Refuzată poetului, originalitatea i-a fost recunoscută prozatorului, primul roman *Bagaj* (1934) trezind atît interesul unor scriitori (T. Arghezi, Anton Holban), cît și al criticii (G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, M. Sebastian). Cum intuiește un colaborator al *Vremii* (poate Anton Holban, prieten cu H. Bonciu) romanul deconcertează publicul, căci nu *«respectă nici una din formulele consacrate»* ale genului și *«își îngăduie o factură cu totul nouă»* [1]. Discontinuitatea narativă, grotescul cu deschideri spre fantastic și oniric, *«interpretarea metafizică a tragicului cotidian»* (G. Călinescu) [2] violentează limbajul prin notații crude, umor negru, sarcasm și, în sfîrșit, *«frenezia dionisiacă»* (Ov. S. Crohmălniceanu) [3] și obsesia morții — reprezentînd tot atîtea tangențe cu poetica expresionistă — fac într-adevăr dificilă încadrarea cărții în contextul literaturii interbelice. La apariția ei (1934), prozele absurde ale lui Urmuz sau cele suprarealiste, expresioniste semnate de I. Vinea, Saşa Pană, I. Călugăru, Felix Aderca ș.a. creaseră o breșă în epica realistă, tradițională (o alta o realiza narațiunea de tip proustian sau gidian). Dar, în timp ce la autorii amintiți dizlocarea convențiilor realiste în direcția expresionismului se experimenta mai ales în proze scurte și mai puțin în romane, cărțile lui H. Bonciu au din acest punct de vedere o remarcabilă unitate a viziunii.

Faptul că majoritatea criticilor au văzut în romanele lui H. Bonciu *(Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg)* o formă de jurnal interior, iar Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I)* l-a încadrat pe autor la capitolul *Literatura «autenticității» și «experienței»*, alături de Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, M. Sebastian, M. Blecher și alții pare în contradicție cu viziunea expresionistă a scrisului său, semnalată, între primii, de G. Călinescu și analizată pe larg de Ov. S. Crohmălniceanu *(Literatura română și expresionismul)*. Într-adevăr, așa cum e definit și circulă în anii '30, conceptul de autenticitate se opune poeticii expresioniste. Limitîndu-ne la două accepții fundamentale ale termenului, «autenticitatea» e teoretizată și practicată în epocă la nivelul trăirii, ca autoscopie a vieții interioare, discontinue a personajului narator (de unde și accentul asupra analizei psihologice) și la nivelul stilului, ca notație, transcriere spontană a stărilor de conștiință (de unde anticalofilismul și discontinuitatea narativă). În ambele cazuri, forma cultivată cu precădere este în general narațiunea la persoana I sau, în mod special, *jurnalul*. Raportat la aceste aspecte, expresionismul refuză psihologismul și contrazice spontaneitatea narațiunii, «deformînd» realul prin proiecții grotești, ce au tangențe cu literatura absurdului. Ceea ce apropie totuși poetica autenticității de cea expresionistă (ne referim la contextul literaturii române interbelice) este *frenezia* vitală, intensitatea trăirii (unii critici au numit «trăiristă» proza autenticității), unghi din care romanele lui H. Bonciu suportă o lectură din ambele perspective.

În *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (contiuare a primului) avem de-a face cu o confesiune «încadrată»: naratorul primește spre publicare un caiet cuprinzînd *jurnalul* lui Ramses Ferdinand Sinidis, din partea ucigașului acestuia, Omul cu ciocul de aramă *(Bagaj)* sau ascultă și transcrie spovedania aceluiași Ramses *(Pensiunea doamnei Pipersberg)*. Adeseori utilizat în proza din toate timpurile, pretextului încredințării unui *manscris*, a unor *scrisori*, a unei *confesiuni* i se adaugă un altul: naratorul își declină identitatea — *H. Bonciu*. Jocul autor-narator permite distanțare față de text, de «meșteșugul» literar, distanțare specifică formulei prozei lui H. Bonciu. Naratorul denunță convențiile epice,

[1] Vezi: *Curier*, în *Vremea*, VII, nr. 368, 25 dec 1934, p. 23

[2] G. Călinescu, *H. Bonciu: Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*, în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 792, 9 febr. 1936, p. 9—10.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, 1971, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ironizează scrisul *«lăbărțat»*, înregistrarea de către literatura de observație realistă a detaliilor nesemnificative, ce umplu pagini întregi. Arta sa poetică se definește prin contrast : jurnalul și confesiunea lui Ramses nu au un *«fir conducător»*, nici *«unitate de acțiune»*, construindu-se din fragmente discontinue, foarte deosebite ca factură — de la pagini lirice, la portrete grotești, de la notații sarcastice, la proiecții simbolice, fantastice, onirice, absurde. Lipsa logicii narative sugerează pulsația haotică a vieții, zigzagurile stărilor sufletești ale personajului. Dar, deși autorul pulverizează programatic coerența narațiunii și a conștiinței lui Ramses, confesiunea acestuia este în fond unitară prin obsesiile personajului. Firul *«subteran, interior»* pe care M. Sebastian îl credea absent, se află în neliniștea existențială a unui ins ce nu-și află locul niciclnd, niciunde. Dacă se poate vorbi de o temă a prozei lui H. Bonciu (aceeași în poezii), ea este singurătatea exasperată a eroului, zbaterea lui între ipostaza *«domestică»* și cea *«demonică»*, iar în acest sens, axa epică a romanelor o constituie drama conjugală a cuplului Ramses — Zitta Gloria. Un sentiment devorator de singurătate îl ancorează pe Ramses pe terenul ferm al căsniciei, dar, în același timp, neînțelegerea unei soții mediocre, lipsită de feminitate și de orice preocupări spirituale îl incită să evadeze. O formă de evadare este și disponibilitatea erotică a personajului, senzualitatea lui debordantă, ce îl face să caute în femei — *Femeia*. Romanele abundă în scene erotice (monotone în cele din urmă, prin repetarea detaliilor), consumate cu o furie lucidă. Pasajele «tari» nu au semnificație în sine. Ele reflectă un sentiment acut de neîmplinire, căci neatingînd plenitudinea iubirii prin actul posesiunii fizice, Ramses simte pornirea de a macula totul, de a-și ucide sufletul, pentru ca apoi remușcările să-i trezească dorința de puritate. Autoflagelarea, tensiunea dintre spirit și materie (specifică literaturii expresioniste, cum observa Ov. S. Crohmălniceanu în cartea citată) se concretizează în *Bagaj* și prin crearea unui «dublu» al personajului (al doilea sens al subtitlului), umbră a eului, frecvent întîlnită în literatura romantică — glas al conștiinței care cenzurează manifestările acestuia : *«Ramses, unde ți-e sufletul, a miarlăit atunci dușmanul nou de moarte. frățiorul acela strimb, cocoșat și paralitic cu capul mare și pleșuv ca un dovleac, crescut în mine și cu mine odată, ca un fibrom inoperabil, așezat undeva între coastele mele, să-mi muște din cînd în cînd inima»*.

Personajul evadează din universul domestic și prin refugiul într-o existență de provizorat (în *Bagaj* e comis voiajor, în *Pensiunea doamnei Pipersberg*, locuind într-o «pensiune», schimbarea figurilor îi asigură disponibilitatea interioară), de boemă artistică. Cadrul romanelor fiind Viena (fapt reproșat de G. Călinescu și M. Sebastian), autorul evocă atmosfera cercurilor artistice de aici, ce îi era familiară. Interesant pentru substratul autobiografic al prozei sale, portretele poeților Petter Hille, Peter Altenberg, Alfons Petzold ș.a. trec, fără nici o modificare, dintr-un text eseistic în romane. Din suita de portrete din eseul *Nomazi*, îl citățm pe acela al lui Peter Hille, *«regele boemilor»*, *«neastîmpărata fantomă-haimana»*, revelator pentru stilul autorului : *«Purta un jachet măsliniu și un fel de manșetă în locul gulerului. Dacă i s-ar fi îndesat pînă peste urechi o pălărie turtită, Peter Hille ar fi devenit cea mai autentică sperietoare de ciori. El trăia mai mult în fundul pădurilor, nedespărțit de o raniță de pînză îndesată cu gazete și treceau trei sau patru săptămîni pînă la apariția lui, cu barba crescută și mai sălbatic, prin care se întrevedeau, pînă înspre genunchi, picioarele-i păroase, slăbănoage, fără ciorapi, vîrîte în niște ghete întoarse, diforme și scîlciate, cu gumilasticul ros de mărăcini*[4]. Disprețul față de convențiile burgheze, viața bizară, în marginea societății, «nebunia» cu care își trăiește social condiția poetului «damnat» îl apropie pe H. Bonciu de acești «nomazi» ai spiritului. Căci, în fond, un *nomad* este și Ramses, peregrin în spațiu, rătăcit în propria viață. Mediile sordide sau extravagante, amorurile pasagere, consumate la nivelul instinctelor primare, nu alterează o zonă de puritate morală, de adîncă înțelegere umană. Inocența primei iubiri, solidaritatea umană cu oamenii simpli, întîlniți pe front, dragostea, înțelegerea și mila pentru un tată ce i-a terorizat copilăria revelă o sensibilitate traumatizată de eșecurile idealurilor. Înfrîngerea, sentimentul damnării sufletești explică, prin compensație, furia cu care personajul se cufundă în starea de anima-

[4] H. Bonciu, *Nomazi*, în *Viața românească*, XXV, nr. 3, ianuarie-martie, 1933, p. 233—237.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

litate, ca și dorința de înălțare spirituală. Această tensiune dintre spirit și materie, prezentă în textura cărților dezvăluie registrul grav al scrisului lui H. Bonciu, «deformat» prin prisma poeticii expresioniste, a prozei avangardiste în general.

Critica interbelică, dovedind o anume rezitsență față de mișcarea de avangardă, nu și-a învins cu totul rezervele față de aerul bizar al acestei proze, în care M. Sebastian vedea o asamblare artificială de *«șuruburi moderniste»*[5], cu personaje cu nume exotice, fără identitate civilă și psihologică, iar G. Călinescu sau Pompiliu Constantinescu remarcau caracterul excesiv al scenelor grotești și erotice .Și totuși, toți comentatorii romanelor au sentimentul că se află în fața unui prozator interesant, original. Pe Pompiliu Constantinescu îl convinge fluența interioară, *«claritatea de halucinație și senzația de vis cu ochii deschiși»*[6], M. Sebastian aprecia *«viguroasa percepție senzorială»* și *«linia burlescă, șarjată a portretelor»*[7], în timp ce Anton Holban iubea sufletul complicat al autorului, *«sinuozitatea gîndurilor lui»*[8], iar G. Călinescu insista asupra tangențelor cu literatura expresionistă, punînd în valoare modul în care ilustrațiile (semnate de Egon Schielle, Perachim, Georg Grozs ș.a., la rîndul lor pictori și graficieni avangardiști) amplifică tensiunea halucinantă a stărilor sufletești.

Între elementele expresioniste deja amintite, grotescul deține un loc esențial. numeroasele portrete fiind realizate în această manieră. Citățm spre exemplificare din *Pensiunea doamnei Pipersberg* un portret al lui Ramses : *«Cilindrul din piei de șoarece, periat parcă în răspăr, îi odihnea pe cap, înclinat de o gravă adîncitură unghiulară. Urechile, una galbenă și cealaltă roșie, din pricina reflexului solar, înălțate mult peste marginile înguste ale jobenului și pornite cu colțurile de sus în afară, stăteau ca niște urechi blegi de măgar. Buza de sus, țuguiată, făcea cu cea de jos un X roșu spălăcit, între un nas drept și puternic și o bărbie scurtă și deviată»*. În fragmentul de mai sus, e vizibilă translarea grotescului spre absurd, în stilul urmuzian (un alt personaj, Omul cu ciocul de aramă, trimite și el la proza lui Urmuz). Dealtfel, asociațiile absurde (Omul cu ciocul de aramă îl ucide pe Ramses pentru că acesta nu-i împrumutase abonamentul C.F.R.) constituie o caracteristică a prozei lui H. Bonciu, nuanțînd valențele expresioniste ale stilului său. În același sens, se poate remarca faptul că nota tragică a existenței lui Ramses nu atinge intensitatea metafizică proprie literaturii expresioniste, fiind cenzurată de ironie, umor negru, absurd. Acestui filtru îi corespunde detașarea autorului față de convențiile narative, ceea ce implică o disponibilitate parodică împinsă către absurd, prin care proza lui H. Bonciu se înscrie într-un mod original în sfera literaturii expresioniste.

Mioara APOLZAN

CU MIRON GRINDEA DESPRE REVISTA «ADAM» ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

— Stimate domnule Miron Grindea, îngăduiți-mi să întocmesc ad-hoc o foarte concentrată FIȘĂ DE DICȚIONAR, pentru informarea cititorilor : v-ați născut în 1909 la Tîrgu Ocna ; debut publicistic foarte timpuriu — în 1926, la gazeta ORIZONTUL ; colaborări la BILETE DE PAPAGAL și la alte reviste ale vremii ; în 1939 v-ați stabilit la Londra, unde, de peste 40 de ani editați «revista internațională» ADAM («UN FENOMEN DE LONGEVITATE EDITORIALĂ», cum o numește LE MONDE), care se bucură de un mare prestigiu și de colaborări strălucite ; ultimul număr din ADAM este dedicat

[5] M. Sebastian, *H. Bonciu : Bagaj*, în *Rampa*, XVIII, nr. 5140, 1 martie 1935, p. 1—2.
[6] Pompiliu Constantinescu, *Bagaj*, în *Vremea*, VIII, nr. 376, 17 februarie 1935, p. 7.
[7] M. Sebastian, *art. cit.*
[8] Anton Holban, *„Bagaj" de H. Bonciu*, în *Adevărul*, XXXIX, nr. 15724, 17 aprilie 1935, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui George Enescu și literaturii române. Dar să părăsim «dicționarul» și să «umanizăm» fișa. Deci...

— *Am înțeles. S-o luăm atunci de la Adam și Eva... Nașul meu în ale scrisului a fost Mircea Eliade. El avea 18 ani, eu 16, pe vremea cînd în chilia lui din strada Melodiei nr. 1 se adunau o mulțime de liceeni cu mințile înfierbîntate de mirajul literelor. Ei, și într-o zi, Eliade m-a luat de mînă și m-a predat redactorului-șef al revistei* Orizontul, *o revistă care, printre altele, nu plătea colaborările. Eu eram însă mîndru că avea să-mi apară numele la gazetă.*

— Ce semnați la ORIZONT ?

— *Ei, traduceri, articolașe de tot felul.. De curînd am aflat că aici, la București, o foarte tînără poetă și studentă în litere, Irina Airinei, scotocește arhivele Bibliotecii Academiei și descoperă păcatele tinereților mele publicistice. Vrea să întocmească o bibliografie a colaborărilor mele dinainte de război. Sînt realmente mișcat de gestul ei. Adevărul meu debut a fost însă în 1928, la* Bilete de papagal, *cînd am publicat 15 aforisme despre* Cum să nu cazi la bacalaureat (!) *și cînd Arghezi începuse să mă publice curent.*

— Acum aș vrea s-o luăm de la... ADAM. Data nașterii lui ?

— *Adam-ul a apărut aici, în țară, în 1936.*

— De ce ADAM ?

— *Pentru că eu cred în continuitate. Revista mai apăruse și înainte, sub îngrijirea romancierului I. Ludo. Am preluat-o de la el, păstrîndu-i același format și aceeași copertă pînă astăzi.*

— Cine colabora la ADAM-ul de atunci ?

— *Ei, mulți. Printre ei se numărau I. Peltz, Brunea-Fox, Emil Dorian, Felix Aderca, Ghiță Roll și un poet, în care noi credeam enorm pe atunci. Se numea Alexandru Robot, un fel de Rimbaud al generației noastre. A murit foarte tînăr. Majoritatea poemelor lui au apărut în* Adam. *M-am bucurat foarte mult văzînd că nu de mult. Ov. S. Crohmălniceanu s-a ocupat de el.*

— Ce a făcut ADAM, în 1939, cînd v-ați stabilit la Londra ?

— *Ce să facă ? A făcut ce-am făcut și eu : a încercat să înnoade firul. Primele numere după plecarea din țară le redactam la Londra, dar ele se tipăreau tot la București. Unul dintre primii mei colaboratori la seria «internațională» a fost H. G. Wells, iar dintre români, prozatorul Marcel Marcian. Mai scriau atunci, la început, o seamă de scriitori aflați în refugiu : Ștefan Zweig, Thomas Mann și, de asemenea, T. S. Eliot. Dealtfel, cred că de-a lungul timpului au colaborat la* Adam *mai toți marii scriitori ai secolului.*

— Cum ați reușit să adunați, atît în țară, cît și în Anglia, în jurul revistei atîtea nume de răsunet ?

— *Nu e vorba de nici o vrăjitorie. Nu sînt un vraci, dar cînd ești posedat de o idee, reușești întodeauna să convingi. Cred că acesta-i secretul.*

— Și care ar fi ideea ADAM-ului ?

— *O să-ți răspund, dacă-mi îngădui, cu un fragment dintr-un articol apărut în* Le Monde *despre revista mea : «*Adam *nu reprezintă nici o școală, nici o tendință ; domeniul său este literatura și arta universală». Dealtfel, numele revistei nu înseamnă altceva de cît* Arta, Dramă, Arhitectură, Muzică.

— Acesta ar fi deci «paradisul» ADAM-ului.

— *Da, da.*

— Ce părere aveți despre editorul lui ADAM ?

— *În general, n-am prea multă stimă pentru el. Totuși, uitîndu-mă în urmă, trebuie să recunosc că n-a stat chiar cu mîinile în sîn... A făcut șase numere Proust, trei numere Balzac, a publicat pentru prima oară în apus un număr consacrat lui Pablo Neruda, apoi un număr Tolstoi, altul Jean Cocteau, unul Georges Simenon, unul T. S. Eliot, un număr dedicat literaturii indiene moderne, ș.a.m.d.*

— Povestiți-ne cum se naște ADAM !

— *Uneori mai greu, alteori mai ușor. Un tînăr grafician român mi-a și făcut o caricatură nostimă în postură... obstetrică, reprodusă în ultimul număr al revistei. Primul număr Proust mi-a luat trei ani și jumătate pentru documentare ; numărul Urmuz, un an. Adam e de fapt o improvizație deghizată. Pornesc întotdeauna de la zero, și, de fiecare dată, mă întreb ce o să iasă și cum o s-o scot la capăt. Pînă la urmă, însă, totul se limpezește. Nu pot să nu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fiu mulțumit că la ora de față nici o teză de doctorat despre marii scriitori ai secolului nu se poate dispensa de consultarea numerelor speciale ale Adam-*ului, pentru că este o revistă de literatură comparată și de istorie literară, în care întreg materialul este inedit.*

— Ați pomenit de un număr Urmuz. Spuneți-ne ce cuprinde?

— *Traducerea integrală a operei acestui mare autor de proză suprealistă, care se bucură de o mare prețuire în Anglia.*

— Ce legături a păstrat ADAM cu literatura română?

— *Aproape pe toate. N-am încetat nici o clipă de a avea colaborări românești. Desigur că realizarea cea mai importantă de pînă acum rămîne antologia de literatură română cuprinsă în ultimul număr, cel dedicat lui George Enescu. Poate o să mă întrebi de ce am așteptat așa de mult pînă să o fac. Uite ce este: n-am vrut să fac nimic în acest sens pînă ce nu mi-am revăzut țara.*

— Și cînd s-a întîmplat aceasta?

— *În 1970, cînd am fost oaspetele lui Zaharia Stancu. De atunci, revin destul de des în România. Apoi, o mare dificultate o constituie traducerile. Nici acest număr românesc n-ar fi putut exista fără aportul însemnat al talentului de traducător al lui Petre Solomon.*

— Cum vi se pare literatura română contemporană?

— *Pentru mine, o mare surpriză a fost poezia contemporană, infinit mai metaforică decît cea care se scria între cele două războaie și, prin aceasta, extrem de greu de tradus. Poeți excepționali precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, lîngă care l-aș adăuga și pe Iordan Chimet, un poet de mare rafinament al expresiei. Sînt foarte greu de tradus în englezește și, a mă descurca singur în acest sens este, evident, cu neputință. La fel și cu prozatorii. D. R. Popescu, Eugen Barbu, Constantin Țoiu și alții sînt autori extrem de interesanți, care cu siguranță că ar cuceri pe cititorii* Adam-*ului. Cele treizeci de pagini de antologie din ultimul număr sînt numai un început, căruia îi vor urma, în timp, încă alte cîteva numere dedicate literaturii românești a momentului actual. Și mai vreau să adaug ceva: vă invidiez pentru excelenta revistă editată de Teatrul Național,* Caietele Teatrului Național, *care are o «mise en page» excepțională, una dintre cele mai reușite din Europa.*

— Cum a fost primit numărul românesc la Londra?

— *A fost unul dintre marile succese ale* Adam-*ului. Traducerile au entuziasmat. Există în universitățile englezești mult interes pentru limba și cultura română. Cîțiva studenți traduc deja binișor din românește și am nădejdea că mă vor ajuta în întreprinderile viitoare.*

— Ce alte «improvizații» plănuiți pentru viitor?

— *Cît de curînd, un număr Dostoievski, apoi Debussy, un altul dedicat lui Strindberg. Am început deja să lucrez la un număr despre B. Fundoianu și, evident, mă preocupă în permanență traducerile din românește pentru viitoarele antologii de literatură românească.*

— Țin în mînă un imens măr, pe care l-ați adus de la Tețcani...

— *M-am întors aseară dintr-un pelerinaj pe urmele lui Enescu, o călătorie pe care mi-am dorit-o enorm și în care mi-am reîntîlnit locurile copilăriei mele. A fost o mare încercare sufletească pentru mine. Am revăzut cu emoție Tețcanii unde și-a terminat Enescu* Oedip-*ul, am regăsit neatinsă pădurea Arediu, de lîngă Borzești, am urcat cu «mocănița» la mănăstirea Cașin, unde am fost mișcat să aflu mormîntul doamnei Bogdan, fiica poetului Vasile Alecsandri, pe care am cunoscut-o cîndva. Da, a fost o coborîre în amintire, care m-a tulburat...*

— Cu ce gînduri vă întoarceți la Londra, domnule Miron Grindea?

— *M-am simțit înconjurat de multă căldură aici, în țară. Mă gîndesc că e un mare adevăr acela că amintirea locurilor natale te urmărește prin veac... Dincolo de asta, mă întorc cu un singur gînd: să duc mai departe* Adam-*ul. Toată viața mea e în această revistă. În lumea de azi, fiecare trebuie să se agațe de ceva, să-și găsească un punct de sprijin, să se «păcălească» cu ceva. Eu mă păcălesc de atîția ani cu* Adam, *cu gîndul că, în momentul cînd o să devin înger, va rămîne după mine «puțintelul» ăsta (vorba marelui Nicolae Iorga, care zicea mereu că el a scris «puțintel»). Oare o fi destul?...*

București, septembrie 1982

(Convorbire realizată de Tania RADU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SYMPOSION*

Trepte spre Europa

Dinamica fenomenului literar românesc determină o continuă definire a evoluției sale prin prisma etapei atinse în momentul respectiv : marilor perioade de dezvoltare culturală le corespund tot atîtea viziuni asupra istoriei literare. Proiecția în trecut implică prezentul și aspirațiile de viitor, căci dobîndirea conștiinței de sine și descoperirea propriei originalități presupun încadrarea unei literaturi în complexul cultural către care tinde. La noi, de această opțiune se leagă afirmarea hotărîtă a latinității, respectarea valorilor promovate de Renaștere și Luminism, efortul de modernizare din secolul XIX și dezvoltarea impetuoasă în secolul XX, etape de fixare a identității proprii în realitatea spirituală europeană.

Sesiunea de comunicări «Vocația europeană a literaturii române», organizată în Institutul de istorie și teorie literară «G. Călinescu» la 19 ianuarie 1983, a cuprins cîteva comunicări care ilustrează aspecte ale acestui proces în diverse perioade istorice ale literaturii române : *Europa — un concept cultural* (Gh. Ceaușescu) urmărește definirea teoretică a termenului în gîndirea europeană și românească ; *Orizontul literar european al vechilor noștri scriitori* (Mihai Moraru) privește istoricul formării conceptului de literatură universală în literatura română ; *Călătoriile europene ale lui Dinicu Golescu* (Mihai Vornicu) se ocupă de schimbarea și evoluția mentalității românești, prin contactul direct cu realitățile timpului european ; *Socialiștii români și cultura europeană* (G. Muntean) caută să demonstreze sincronismul ideologiei românești cu cele mai progresiste direcții europene ale epocii, analizînd literatura publicațiilor socialiste din jurul lui 1900 ; *G. Călinescu și autohtonismul spiritului european* (Corina Popescu) și *Tudor Vianu sau eșecul cunoașterii* (Zoe Dumitrescu-Bușulenga) prezintă din același unghi al deschiderii spre Europa două personalități exemplare ale culturii românești din secolul XX.

Redăm mai jos în expuneri rezumative principalele puncte de vedere enunțate în cadrul respectivei sesiuni de comunicări.

Gheorghe CEAUȘESCU : **Europa — un concept cultural**

Europa este nu simplă denumire geografică, ci realitate spirituală : geografia s-a convertit în viziune specifică asupra universului și deci formulă de civilizație, factor de unitate într-un mozaic etnic unde particularitățile și egoismele naționale tind la ruperea fundamentului cultural comun.

Hekataios din Milet împărțea pămîntul locuit *(oikoumene)* în două entități spațiale, Europa și Asia. Peste ele, în anii consecutivi războaielor greco-persane, se vor suprapune două tipare de cultură : confruntării militare i-a urmat războiul ideologic declanșat de greci, care afirmau superioritatea Europei pe baza conceptului de *libertate* și, mai tîrziu, pe baza celui de *paideia*. Prin coloniile întemeiate în bazinul Mării Mediterane și al Pontului Euxin, focare de propagare a culturii eline, grecii au cuprins în sfera lor de civilizație mari porțiuni ale continentului european.

Cultural, Roma este în întregime tributară Greciei, și unul din meritele romanilor este că au recunoscut fără reticență faptul, semn al conștiinței propriei valori. Prin imperiul creat, Roma a reluat la scară continentală funcția culturală pe care Grecia și-o asumase prin colonizare. La baza Europei se află așadar cultura greacă, extinsă în timp și spațiu de către romani. În bună măsură, Roma este o ipostază a Atenei, idee formulată de către retorul atenian Aelius Aristides în secolul II e.n. Superioritatea Europei este postulată pe baza culturii prima dată, cel puțin în lumina textelor care ne-au parvenit, în poemul *Astronomica* al lui Manilius (sec. I e.n.) : Europa e în viziunea poetului *«terra fecundissima doctis artibus»*. Celelalte

---

* Ne propunem să consacrăm acest spațiu colocviilor, dezbaterilor și sesiunilor științifice periodice ale Institutului de istorie și teorie literară «G. Călinescu» (n.r.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

continente, Asia, Africa, îi reţin atenţia prin bogăţii şi elemente naturale, Europa singură prin *doctae artes*. Manilius este întîiul care consideră cultura drept criteriu axiologic.

Filozofi moderni ai culturii, Husserl, Jaspers, Valéry, M. Ralea, N. Bagdazar etc., fixează în antichitatea greacă naşterea «Europei spirituale», majoritatea lor socotind că şcoala ioniană constituie fenomenul originar. Ceea ce le scapă însă, cu excepţia lui E. R. Curtius, este elementul de continuitate, Roma, fără de care evoluţia Europei nu poate fi înţeleasă. Două aspecte trebuie avute în vedere: *a)* permanenţa în cultura europeană a unor toposuri, personaje, modalităţi literare (Oedip, Antigona, Aeneas, tragedia, oda etc.), adevărate constelaţii ale cosmosului literar european, aşa cum cosmosul indian este constelat cu Buda, Kama etc. Este adevărat că în literaturile europene apar numeroase elemente ale altor culturi, asiatică, africană, de pildă, dar acestea pătrund tîrziu, sînt descoperite la un moment dat şi, pentru a putea participa la cosmosul european, se supun legilor lui specifice, antichităţile greco-latine rămînînd elementele de structură. Capacitatea de asimilare este dovadă de vitalitate, şi nu lipsă a originalităţii; *b)* toată spiritualitatea universului european se supune legilor gîndirii eline, forţa centripetă care o face să graviteze în jurul unui centru. Fără să ne dăm seama, şi astăzi gîndim tot *more graeco*.

Alte două determinări cronologice ale originii spiritualităţii europene: antichitatea tîrzie, deci creştinismul (Simone Weil) şi Renaşterea (Jacques Maritain). Dar creştinismul s-a dezvoltat în cadrul unităţii culturale realizate prin imperiul roman şi este în bună măsură tributar mentalităţii şi culturii antice. El este un element oriental treptat supus şi modificat, integrat universului greco-roman, al cărui vehicul de transmisie devine, cu sau fără voie (cultura antică este propagată mai departe în timpul evului mediu de către scriitorii creştini). Cît priveşte Renaşterea, ea reia programatic Antichitatea, încît a susţine originea renascentistă a Europei înseamnă, de fapt, revenirea la ideea originii antice.

Mihai MORARU: **Orizontul literar european al vechilor noştri scriitori**

Admiţînd că în deceniul al treilea al secolului trecut se produce legitimarea existenţei culturilor naţionale, ceea ce constituie premisa apariţiei conceptului de literatură universală ca sumă a celor mai valoroase contribuţii ale literaturilor naţionale (cea de a doua dintre semnificaţiile conceptului de literatură universală din încercarea de sistematizare propusă de Vianu), rezultă că de o cristalizare a conceptului de literatură universală putem vorbi numai de atunci de cînd se poate vorbi şi de o «Europă a naţiunilor». Înaintea acestui moment avem de-a face nu cu studiul unui *sistem* congruent denumit prin conceptul respectiv, ci cu cunoştinţe disparate, achiziţionate după o trecere prin grila clasicistă. Urmărind orizontul lecturilor lui Voltaire, Vianu doreşte să exemplifice faptul că receptarea simpatetică faţă de opera lui Shakespeare nu s-a putut produce tocmai din cauza lipsei unui concept forjat care să-i asigure suportul. Acestui exemplu folosit drept argument i se pot da desigur şi alte explicaţii, dar rămîne valabilă constatarea existenţei unei noi calităţi în conceptul european de *Weltliteratur*, anume comprehensiunea faţă de *specificul* altei opere sau al altei literaturi naţionale.

Apariţia acestei calităţi are însă, la rîndul ei, un traiect istoric. Unele relaţii, influenţe, paralelisme *între entităţi specifice* au fost depistate şi în perioada de dinaintea formării literaturilor naţionale în Europa (sec. XIII—XVIII), adică în perioada aşa-numitelor *«mari arii cultural-religioase»*. Existenţa acestor relaţionări a fost posibilă datorită celui mai important aspect cultural şi politic al ideii europene: tradiţia literară comună. Ea este cea care permite distanţarea originală şi sentimentul istoricităţii. Mai mult, din bogăţia şi diversitatea acestei tradiţii decurg toleranţa şi comprehensiunea faţă de diversitatea de idei (politice, etice, filosofice, culturale) care a caracterizat în fiecare etapă istoria Europei.

Diversitatea formelor de guvernare, simbiozele etnice în cadrul ariilor cultural-religioase şi cele cultural-religioase în cadrul etnic ori chiar naţional sînt în primul rînd urmări ale spiritului de toleranţă umanist şi doar în al doilea rînd urmări ale momentului romantic al formării Europei naţiunilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din această perspectivă, literatura română se dovedește consonantă atît cu momentul european prim (prin opera lui Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir ș.a.), cît și cu cea de a doua fază, atît de pregnant europeană în manifestări, încît de obicei se și uită că ca s-a desfășurat încă în condițiile persistenței Imperiilor.

Mihai VORNICU : **Călătoriile europene ale lui Dinicu Golescu**

În toamna lui 1855, cînd îi venise vremea să plece la învățătură catihetică la Socola, Creangă se îndîrjea să rămînă acasă, în sat. Înaintea lui, la fel nu se lăsa scos din Moldova Neculce, care se tînguia în parimii, trebuind să fugă cu domnul Cantemir în Rusia. Țăran și boier au aceeași oroare de a se strămuta. Mentalitatea e adînc rurală, căci regnul vegetal transferă mimetic plugarului sentimentul înrădăcinării. Existența urmează ciclurile solului, neschimbate de la facerea lumii, de-a lungul unui șir imemorial de generații, care se succed obscur, spre a trage la lumină roadele pămîntului-mamă. Deplasarea în spațiu e limitată la distanțe minime : fericirea stă în putința de a trăi într-un univers redus, și răul suprem este expatrierea.

Moldovenii au bucuria gospodăriei rurale, înconjurați de o natură umbroasă, unde liniile reliefului curg fără unghiuri, în curbe domoale, și oamenii cultivă tăcerile blînde. Proza se ridică liric pe trecut și voluptăți bucolice, poezia întoarce gustul exotismului în pitoresc folcloric. Spiritul critic moldav e în parte rezistență la lărgirea bruscă a zărilor. Moș Ion Roată joacă cu inteligență malițioasă prostia, spre a răsturna adagiul de bun simț *«unirea face puterea»*, nu din antiunionism, cît din îndărătnicie țărănească față de schimbare. La Iași, mișcarea pașoptistă s-a sfîrșit înainte de a începe — muntenii iau armele și dărîmă guvernul. Ei sînt, dimpotrivă, sudici, trăind în șesul bătut de soare, pe care-l întrerup rîpile ori stînci ascuțite, cu păduri rarefiate. Septentrionalul e tentat de crepuscul, cînd formele se depărtează șters în sugestii transcendente — celălalt e matinal sau noctambul, raționalist, avid de aglomerări umane și de spectacolul urbei ; curiozitatea îl împinge către tărîmuri necunoscute, ca pe Herodot. Destinul civilizației și al literaturii române se împarte între ruralismul conservator și folcloric moldovean, și urbanismul deschis spre lume al muntenilor.

În 1824, munteanul Dinicu Golescu, mare logofăt, iese întîia oară spre Occident. Era om luminat : învățase greaca, latina, italiana, poate și franceza, și îi *«fericea»* pe făcătorii de bine obștesc, ca Ienăchiță Văcărescu, *«izvoditorul»* primei gramatici, Constantin Mavrocordat, care așezase școli și adusese în țară porumbul, Mihai Cantacuzino, fondator de *«spitaluri»*. Călătoria are scop documentar și *«însemnarea»* ei este demonstrativă, căci *«felurimea obiceiurilor a fiecăruia nație»* îi pare a fi *«nu mică școală»*. De la Brașov încolo trecînd în Austria, peste tot ochiul iscodește schimbarea decorului după un program stabilit : bogăția cîmpului, lărgimea drumurilor, organizarea orașului (pavajul și curățenia ulițelor, *«fiacărele»*, poșta, muzeele și palatele, școlile, teatrele, curiozitățile locale și invențiile mecanice, grădinile publice, piața), așezămintele sociale, raporturile *«otcîrmuirii»* cu supușii, bunăstarea și învățătura norodului. Modernii au făcut haz de relatările din muzee, unde, spre a da seamă de minunățiile văzute, măsoară mozaicuri și statui cu *«stînjenul»*. Însă Golescu e un spirit pragmatic, fără criterii estetice dincolo de considerarea sentimentală a subiectului, fiindcă interesul lui e stimulat de *«alcătuirea»* omenească, adică de spectacolul civilizației materiale : dimensiunea operei plastice este un semn al mărimii travaliului uman. Călătorul nu era cu totul lipsit de sensibilitate poetică în fața naturii monumentale : în pusta maghiară se simte ca un călător pe mare, văzînd doar *«ceri»* și nesfîrșirea netedă a pămîntului ; merge și la cataractele Rinului, *«acel înfricoșat zgomot»*, pe care le contemplă și sub lumina solară, și sub cea a lunii. Dar în pustă lasă sentimentul infinitului marin spre a observa starea semănăturilor, și la *«aruncătura gîrlii»* Rinului numără fabricile cățărate pe stînci. La Pavia, trece repede pe lîngă cea mai mare universitate, ca să admire ecluzele și exploatarea navală a rîului, pe care-l știe nici pe sfert cît Dîmbovița. Rodnicia muncii aduce libertatea și civilizația, ca pe un cîștig al întregii comunități : la Viena, nobilii și norodul sînt la fel, la Graz, muncitorii lucrează cîmpul îmbrăcați ca de bal, în Elveția, *«nobil*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și prost nu este», iar cînd, într-un sat nici măcar însemnat pe hartă un sătean îi vorbește în mai multe limbi și-i și recită grecește din *«Omir»*, încîntarea boierului n-are margini. Însă mereu își întoarce gîndul acasă, comparînd societatea occidentală cu cea din Țara Românească. Orientalismul vieții publice de la noi, chinul țăranului dezlănțuie diatribe : dincolo de pitorescul anecdotic, tot jurnalul de călătorie este o pledoarie luministă pentru modelul *«evropenesc»*. Îndreptarea răului o vede deci în conlucrarea obștească, încît, peste ani, patria *«să se sămutască întocmai cu orașele cele mari [...], ci măcar pasul cel dintîi să se facă»*. El însuși îl făcuse, căci, pe sub caftan și işlic, devenise european.

Corina POPESCU : **G. Călinescu și autohtonismul spiritului european**

Impresionant ferment al energiilor creatoare de-a lungul întregii istorii a literaturii noastre, interogația cu privire la sensurile posibile ale culturii românești în universul european a marcat puternic dezbaterile criticii din perioada interbelică.

Înfruntarea dintre *«europeiști»* și *«tradiționaliști»*, unul dintre aspectele esențiale ale peisajului polemic al epocii, este de multe ori expresia unor considerabile divergențe de ordin ideologic și politic, opunînd pe reprezentanții gîndirii raționaliste partizanilor spiritualismului mistic. Deasupra verbiajului revistelor literare, deasupra înțelegerii caracterului național și universal al literaturii ca o dicotomie ireductibilă, se ridică G. Călinescu, în a cărui concepție tradiția nu se opune modernității, după cum specificul național al literaturii române nu se opune integrării ei europene. *«Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist»*, afirma cu decizie G. Călinescu, anulînd din unghiul valorii estetice o opoziție considerată de mulți ca ireductibilă.

Contribuții recente au pus în evidență modul în care la Călinescu tradiția se definește în sens invers, din prezent către origini, printr-un sistem particular de lectură, a cărui esență este punerea în evidență a virtualităților, recontextualizarea. Scriind despre misiunea istoriei literare, criticul însuși avea să dea mai tîrziu o imagine sintetică a acestei metode. Citind literatura veche într-o perspectivă recuperatoare, G. Călinescu va descoperi (sau va inventa, după cum susțin alții) o tradiție estetică a literaturii române, în a cărei evoluție criticul vede nu o succesiune de elanuri disparate, ci o înaintare organică, după legi proprii. Atunci cînd decupează fragmente din opera de importanță culturală a înaintașilor, criteriile sale de selecție sînt nu de ordin etic sau etnic, ci strict estetice, operîndu-se astfel o actualizare a tradiției, prin aducerea literaturii vechi în prezentul atemporal al literaturii.

Dincolo de patosul construcției, se descoperă în monumentalul edificiu al *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* intenția programatică de a elibera literatura națională de ceea ce M. Martin a numit *«complexele ei de inferioritate în context european»*. Călinescu este evident animat de un elan reparator atunci cînd opune punctului de vedere comun cu privire la primitivismul românesc ipoteza vechimii și identității geto-dace a neamului, și, inversînd o relație unanim acceptată, consideră civilizația țărănească drept un indiciu al vechimii, permanenței și unității etnice a românilor. Reabilitarea satului românesc este pentru G. Călinescu un obiectiv permanent, cu clar substrat polemic : ca introducere în opera unor Creangă, Coșbuc sau Goga figurează în *Istoria literaturii* adevărate studii etnografice ale ținuturilor de origine, iar în capitolul consacrat lui Eminescu obîrșia țărănească este echivalentă prin vechime cu nobletea, în timp ce Creangă e prezentat ca un exponent al umanismului sătesc, adică al acelei variante rurale a umanismului pe care o oferă lumii folclorul românesc. Astfel clasicizată, tradiția rurală devine fundamentul întregii construcții a *Istoriei* lui Călinescu, operă care situează definitiv literatura română în spațiul european al apropierii de *«străvechea Eladă»*. În reîntoarcerea sa permanentă spre clasicitate, G. Călinescu se dovedește tributar acelei *forma mentis* caracteristice civilizației europene din toate timpurile care favorizează reversiunea oricărei traiectorii spirituale prin raportarea ei ultimă și constructivă la locul de pornire, iar prin atitudinea implicită a demersului său critic, prin proiectarea în universalitate a rădăcinilor autohtone, unul din marii exponenți ai spiritului european în cultura română.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

RĂSPUNS LUI ION BĂLU *

Deși majoritatea observațiilor pe care le face Ion Bălu (în această revistă, nr. 1/1983, p. 81—84) la ediția a doua din *Istoria literaturii române* (1982) de G. Călinescu mă privește foarte puțin sau chiar deloc, totuși, pentru lămurirea lucrurilor, nu strică să-i răspund. Observațiile se referă întîi la prezentarea grafică și tehnoredactare pe care le-au asigurat regretatul Pompiliu Statnai și Mina Cantemir și, în al doilea rînd, la stabilirea textului, de fapt la colaționare și corecturi unde am fost ajutat de redactorii și corectorii Editurii Minerva.

Cu toată munca tehnoredactorilor, ediția a doua nu a putut fi realizată la fel cu cea dintîi. Hîrtia, litera sînt altele. Coloana e mai lungă cu 3 cm. și mai lată cu 4 mm. (are 9,04 cm și nu 9,14 cît crede Ion Bălu). Clișeele vechi nu s-au păstrat, au trebuit să se facă din nou, în măsura în care ieșeau, după prima ediție. Unele au trebuit să fie înlocuite. Ce obiectează Ion Bălu ? Că unele au fost mărite (pentru a ocupa toată coloana) iar altora li s-a schimbat locul cu consecința că judecata de valoare asupra scriitorilor vizual s-a modificat, iar clișeul a fost îndepărtat de textul de care era legat. Ion Bălu crede morțiș în aceste supoziții ale sale. Clișeele, zice el, aveau rolul «de a susține suplimentar judecățile valorice (sic) călinesciene» și contribuiau la «adîncirea caracterului intuitiv al demonstrației critice». La paginile 170—171, de exemplu, fotografiile lui C. A. Rosetti au fost mărite (egalate cu cele de la p. 166 și 167). S-a modificat astfel judecata critică asupra scriitorului ? La p. 366 clișeul cu Gr. H. Grandea a crescut de la 9 cm la 9,4 cm. Cu cît s-a schimbat judecata de valoare a lui Călinescu ? Autoportretul lui Victor Ion Popa era de 7 cm. și a ajuns și el de 9,4 cm. Devine în acest fel mai mare autorul *Maistorașului Aurel* ? Vechea fotografie a lui Brăescu neieșind, a fost înlocuită cu una mai mare în lățime cu 4 mm. Problemă : cu cît sporește valoarea operei lui Brăescu? Tudor Mușatescu e mai tînăr în fotografia veche cu cîțva ani decît în cea nouă. Dacă-l puneam mai bătrîn (a murit la 67 ani), nu mai era el ? Și ce se întîmplă cu scriitorii care n-au fotografie, ca, între alții, Bacovia ? Nu au (în intenția lui G. Călinescu) valoare ? În scrisoarea lui G. Călinescu din 2 decembrie 1940 către Al. Rosetti citim : «*În lista alăturată sînt numele acelora de la care voiesc o singură fotografie inedită, afară de Bacovia*». N-a vrut să-i pună poza, de ce ? E mai rău poet Bacovia decît I. Valerian ? Și e mai bun Claudian? Perpessicius ar fi în fotografia de la p. 853 la altă vîrstă biologică decît cel

* Specificăm, din nou, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de abia în final. (n.r.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din fotografia asemănătoare din ediția veche. Mă îndoiesc, dar chiar așa să fie, ce importă vîrsta? Pe pagina 852 se dă în ediția nouă fotografia lui Perpessicius de pe cînd era și mai tînăr, student. La capitolul *Romanticii* am omis, mă acuză pe mine Ion Bălu, unul din cele două clișee reprezentînd ruinele cetății Baia aflate pe aceeași pagină. Am fost de acord cu tehnoredactorii, pentru că unul din clișee nu se vedea. La fel am omis o fotografie a lui Octavian Goga. Am pus în schimb două fotografii noi: una a lui E. Ștefănescu-Est și alta a lui Oreste.

Tehnoredacția a mutat, greșit după Ion Bălu, portretul domnitorului Al Ghica din coloana din stînga sus în coloana din dreapta jos. Nu se mai înțelege astfel că «domnitorul, aflat în vîrful piramidei sociale, veghease asupra scriitorului». Textual! Călinescu începe capitolul despre Goga cu cuvintele: «*Dacă din inima Sibiului o iei la vale...*», deci, crede Ion Bălu, pusese deasupra «cu un scop precis gravura de epocă a orașului Sibiu». În realitate gravura ca și un facsimil după poezia *Apus* figurau în ediția din 1941 în capitolul despre Șt. O. Iosif, iar tehnoredactorul le-a mutat în capitolul Goga. S-au tăiat astfel «lianții dintre text și percepția vizuală»? Ion Bălu confundă *Istoria* lui G. Călinescu cu un abecedar care trebuie predat cu ajutorul unui aparat de proiecție. În ediția veche la capitolul *Lovinescu* clișeul cu clădirea cenaclului „Sburătorul" (la parter librăria lui G. Filip *Lumea copiilor*) se afla pe pagina din dreapta, iar pe pagina din stînga era cenaclul „Sburătorului" (caricatură cu «*personaje, afară de critic, fanteziste*»). În ediția nouă, clișeul cu caricatura a fost așezat pe pagina următoare. Așadar, obiectează Ion Bălu, «legăturile lăuntrice dintre imagini au fost rupte», s-a anulat ironia cu «modul cum se desfășurau ședințele cenaclului în interiorul locuinței», nu se mai vede la proiector. Și dacă întoarcem pagina? Invers, pentru că s-au așezat față în față versurile manuscrise schimbate între Tudor Vianu și G. Călinescu și o poezie de Tudor Vianu, nu se mai sugerează «mecanismul redactării» (Bălu nu precizează a cui redactare). Două desene de Asachi, se mai obiectează în fine, au fost mutate de la început la sfîrșit. Așa e. Bălu nu observă însă că în ediția din 1941 desenul *Rafael* e în cuprinsul capitolului *Comisul Vasile Pogor* (și alții), gravura cu G. Asachi (din ediția operelor sale) în capitolul *Vasile Fabian Bob*, iar două litografii de A. Asachi în cuprinsul capitolului *Jancu Văcărescu*. Aici nu se pierd legăturile? Fără să vrea, Ion Bălu recunoaște ediției a doua un merit, tocmai datorită acestor «erori». Dacă ediția întîia nu semăna sub raportul ilustrațiilor cu *Istoria* publicată sub direcția Bédier-Hazard, acum, în chip neașteptat, seamănă. Transmit tehnoredacției felicitările mele

În partea a doua a articolului său, Ion Bălu mă acuză că nu am respectat ceea ce am specificat în nota asupra ediției la punctul 5. Însă nota mea începe așa: «Pentru întocmirea ediției a doua revăzută de autor din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. am folosit următoarele materiale». Și urmează opt puncte. Nu am folosit prin urmare numai materialele de la punctul 5, ci și altele, din care unele diferă. Textele din revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* se află și în manuscris și în dactilograme, cu unele modificări ale autorului. Există în dactilogramele după care s-a tipărit textul din revistă unele supresiuni, posibil ale cenzurii, care au fost completate după ediția din 1941. Un text precum cel privitor la poezia *Arabii și dracul* de Coșbuc, «*a cărei temă o găsim la Rabelais și La Fontaine*», a fost înlăturat probabil fiindcă în clasa a opta Coșbuc nu citise respectivii autori, ci un manual. Era de ajuns deci să se relateze: «istorie a diavolului păcălit fiindcă ceruse de la recoltă partea de sus, cînd arabii semănase ridichi, sfecle și morcovi». La Radu D Rosetti s-a transcris: «*La* Viața *colaborează și fecundul fiu al lui D. Rosetti-Max*», omițîndu-se numele fiului, fără nici o pierdere de altfel, fiindcă mai jos i se face biografia. Tot la Radu Rosetti apare, în loc de «*din punctul acesta de vedere*», «*chiar și pentru aceasta*». E alt fel de a spune același lucru, procedeu tipic călinescian. În „secvența" despre C. Sandu-Aldea din revista *Studii*... ar rezulta că autorul s-a născut de două ori: «*la 22 noiembrie 1874 (după act; în noaptea de 14 spre 15 noiembrie, după presupunerea scriitorului*». În ediția nouă apar trei ipoteze: «*la 22 noiembrie 1874 (după acte la 24 noiembrie, spre noaptea de 25 după presupunerea scriitorului)*». Asemenea precizări sînt frecvente la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

G. Călinescu. S-a schimbat topica în știrea : «*Al. G. Florescu, ministru plenipotențiar, fiul generalului G. Florescu*», fiindcă mai departe urma : «*n. 1868 — m. 22 sept. 1925*», date care în prima formulare s-ar fi putut raporta nu la scriitor, ci la părintele lui. «Secvențele despre Kernbach și Emil Isac — mai observă Ion Bălu — divizate la G. Călinescu în cîte două paragrafe, la Al. Piru (adică în ediția mea) sînt unificate». Constat, dimpotrivă, patru paragrafe la Kernbach și tot atîtea la Emil Isac, neținînd seama de citate. Aș fi desfăcut în două alineate paragraful despre Ioan S. Nenițescu. În realitate, la Nenițescu sînt cinci alineate. Ion Bălu nu distinge clar între secvență, paragraf și alineat. De unde nedumeriri. Aș fi schimbat cuvîntul *se rezemnase* care dă după Bălu «o senzație de vechime» în *se resemnase*. Mai întîi nu cred că forma *rezemnase*, folosită într-adevăr uneori de G. Călinescu, are nuanță arhaică. În prima ediție o găsim în același loc (în biografia lui Coșbuc la pag. 517) în forma *se resemnase*, ca în textul din ediția a doua, p 584. Mare filolog Ion Bălu ! G. Călinescu ar fi păstrat într-un citat din Coșbuc la pag. 517) în forma *se resem*timp ce eu am transcris *azvîrlea*. Pe lîngă că mă obliga ortografia, aveam și exemplul lui G. Călinescu din ediția veche (p. 639) unde este tot *azvîrlea*. Dar, Ion Bălu e și profesor de limba română... călinescolog.

Al. PIRU

Ion Barbu în corespondență, ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, Editura Minerva, 1982.

«*N-am scris proză* — îi mărturisea Ion Barbu soției sale — *proza mea sînt scrisorile mele*». Nimic mai adevărat, recenta ediție a corespondenței lui Ion Barbu o confirmă.

Există, cum bine se știe, poezie ocazională, poezia momentului, a unei circumstanțe determinate, iar teoria ei a făcut să curgă, de la Goethe încoace, multă cerneală din călimările creatorilor și ale criticilor. Dar iată că există și proză ocazională, determinată și ea de împrejurări particulare, dar ridicată, prin frumusețea și expresivitatea relatării, și nu o dată prin tentativa de ajustare a realității după canoanele artei, la demnitatea existenței estetice. Orice ediție a operelor lui Ion Barbu va trebui să includă de acum înainte și corespondența aceasta, ce conține pagini echivalente valoric, dacă nu chiar superioare (și noi credem că da) articolelor și însemnărilor publicate la secțiunea de proză a edițiilor cunoscute. (Dealtfel, Dinu Pillat a și inclus în ediția sa, *Versuri și proză*, Edit. Minerva, 1970, B.p.t., un «fragment dintr-o scrisoare», care se dovedește acum a fi către Nina Cassian, fragment care conține o definire de sine și o profesiune de credință artistică pe care nici un exeget al poeziei barbiene n-o poate ignora : «*Voi putea distruge legenda că am fost ori sînt modernist ?* [...] *Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor*»).

Barbu întreg — omul, scriitorul, matematicianul — se află în scrisorile sale. Nu credem a mai exista, în literatura noastră, în afară poate de corespondența lui Duiliu Zamfirescu, o alta care să oglindească atît de cuprinzător și de fidel o personalitate de proteismul celei a lui Ion Barbu. Ne găsim, la apariția acestui volum, în fața unui eveniment rar în literatură : o carte care să exprime și să lumineze profund pe unul dintre cei mai controversați scriitori ai epocii sale și care, în același timp, să impună un prozator cu darul formulării geniale și să deschidă un drum în teoria prozei autohtone. Dealtfel, înscrierea corespondenței printre operele literare ale poetului nu ar fi un act fără precedent psihic, pentru că și poeziile lui Ion Barbu, ca și scrisorile, s-au ivit din aceeași atmosferă sufletească : au fost, inițial, concepute în vederea unui singur cititor, Tudor Vianu («*O ambiție neroadă, de adolescent vanitos, m-a determinat să mă pregătesc îndelung (1914—1930) pentru a-i dovedi lui Vianu (tîlharul care mă morti-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ficase, rîzînd de primele jocuri de acest fel), că pot la rigoare simula poezia în așa măsură încît... mărturisesc că în primele mele socoteli nu intra un atît de semeț triumf!... să scrie o carte despre mine! Cariera mea poetică sfîrșește logic la cartea lui Vianu despre mine. Orice vers mai mult e o pierdere de vreme.»)

Cînd scria literatură, cînd concepea după legile frumosului, Ion Barbu avea nevoie să-și reprezinte precis persoana pentru care scria și, lucru nu de mică importanță, să-și adapteze, fie și polemic, scrisul la personalitatea aceleia, fără să renunțe la sine. Varietatea tonalităților, a stilurilor corespondenței, este o dovadă : duioșie, fantezie, exactitate, entuziasm, descriere plastică, sugestie intelectuală alternează după cum corespondentul este un părinte, un prieten, o iubită. Iată că teoria prozei românești dobîndește încă o cale de investigație, pe bază de exemple concrete : adaptarea scriitorului la un anumit cititor, al cărui «orizont de așteptare» îi e bine cunoscut.

Aflîndu-ne în fața unei lucrări pe care o considerăm esențială pentru cunoașterea genialului om care a fost Ion Barbu, ca și pentru istoria prozei românești, ne îngăduim a fi cu editorii mai severi decît se obișnuiește în astfel de ocazii. Efortul de investigație al lui Nicolae Scurtu, editor cu experiența depistării surselor documentare, dar mai puțin ingenios în utilizarea documentului ca adjuvant al istoriei literare propriu-zise, a fost, credem, remarcabil. O *«notă a editurii»*, care însoțește volumul, este însă cel puțin neobișnuită : *«După predarea în editură a manuscrisului, redactorul cărții a făcut un control integral al documentelor provenite din arhivele Ion Barbu (Gerda Barbilian), Tudor Vianu și din aceea a Muzeului Literaturii Române. A rezultat din această operație : includerea unui număr important de documente omise de editori, între care cîteva inedite (scrisori către Constantin Barbilian, Gerda Barbilian, Simon Bayer, Mihail Benado, Gabriel Sudan, Tudor Vianu), completarea unor lacune ale textelor, îndreptarea unor lecțiuni și datări, datarea unor documente ș.a.»* Dacă aportul redactorului de carte (Gabriela Omăt) a fost atît de substanțial, nu înțelegem de ce ediția nu a fost iscălită și de aceasta, cum s-ar fi cuvenit. Faptul care ne-a uimit însă (și mărturisim că pînă acum nici nu ni l-am putut explica) a fost ignorarea de către cei doi editori, ca și de reprezentanta editurii, a sursei documentare celei mai lesne accesibile : cartea de *Amintiri* a Gerdei Barbilian (Editura Cartea românească, 1975 ; reeditată în 1979). În cartea Gerdei Barbilian sînt citate, integral sau parțial, o serie de scrisori, unele de mare importanță documentară, care nu figurează în ediția de *Corespondență*. În momentul redactării *Amintirilor* ele au fost transcrise probabil după bruioanele aflate în posesia autoarei. Au dispărut acestea între timp ? Dacă da, atunci nimic nu i-ar fi împiedicat pe editori să transcrie scrisorile chiar după textul tipărit deja de Gerda Barbilian, cum se procedează și în alte cazuri, cînd originalele n-au fost accesibile. Dacă doamna Barbilian a uitat de scrisorile utilizate de ea în cartea de *Amintiri*, nici N. Scurtu, nici editura nu aveau dreptul să uite. Semnalăm textele absente, trimițînd la ediția din 1975 a *Amintirilor* Gerdei Barbilian : scrisorile către Stelian Rădulescu (numele corespondentului lipsește complet din ediția de *Corespondență*), transcrise de Gerda Barbilian la p. 33—35 și la p. 291—292 (esențiale pentru cunoașterea epocii de formare a lui Dan Barbilian, pe care l-a îndrumat spre studiul clasicității latine : *«Dumitale îți datorez cunoștințele celor dinții versuri latinești [...] și puțin a lipsit [...] ca să devin umanist.»)* ; scrisoarea către Sache Șoiculescu de la p. 66—67 (semnificativă pentru comportamentul lui Dan Barbilian ca militar) ; scrisorile către C. Narly (a căror absență globală este semnalată în *Nota asupra ediției*), cîte au fost accesibile, precum cea de la p. 147—148 (în versuri, înscriindu-se în ciclul balcanic : *«Astăzi fericitul Hoge — scump Narly, / Care are fuste-n nume : Afuz-Saly, / Subt salcîmul mesei mi-a vestit că-i* unul */ Cel ce rînduit-a* bunul *și* nebunul»), ca și însemnarea-scrisoare de la moartea lui Narly (p. 280), scrisori care ar fi putut fi utilizate cel puțin în notele care însoțesc numele acestuia, ce apare într-o lumină ridicolă în scrisorile către Vianu. Dar, cum se vede, Barbu își corectează propensiunea ironică prin nevoia de permanență a prieteniei umane. Lipsește mai ales scrisoarea deschisă către N. Carandino (de la p. 164—165), prin care Barbu relatează, în *Facla* din 14 iulie 1935, versiunea *sa* asupra neînțelegerii cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Arghezi. Altă dată (la p. 274), Gerda Barbilian citează un fragment dint-o scrisoare către Arghezi : *«Bucuria fabulației nu te lasă să spui nici faptele cele mai mici fără nade și flori»*... A existat, așadar, o corespondență Barbu—Arghezi ? Unde este și cum va fi fost ea ? Politicos-entuziastă, ca între doi intelectuali ce găsesc o cale de comunicare în cîmpul ideilor, cum este corespondența Barbu—Blaga ? Sau ironic-estetică, fiecare definindu-se pe sine prin contrast cu partenerul ? Din corespondența cu Tudor Vianu lipsesc cîteva cărți poștale în versuri (p. 191—192 : *«O mare-aud, sălbatecă : a ta, / De voci săpată-n urmă, înainte»* ; p. 195 : *«Zăpezi, o, vechi echivalențe, / În ce tipar, ce spart contur / Sleiește scump acest velur / Acest înalt argint în zdrențe ?»*) În mod inexplicabil, dealtfel, corespondența cu Vianu se oprește în 1922. Chiar dacă după această dată relațiile dintre cei doi nu vor mai fi cele din anii de studiu în Germania, o corespondență este de presupus că a existat (dovadă citatele din cartea Gerdei Barbilian), și, după cum se vede, Vianu rămăsese destinatarul privilegiat al poemelor lui Barbu.

În 1937, cînd a fost președintele comisiei de bacalaureat la Sibiu, Dan Barbilian a descoperit nereguli în funcționarea comisiei, iregularități pe care le-a semnalat directorului liceului într-o corespondență ce poate fi destul de bogată (o scrisoare este citată la p. 202). Lipsesc și o scrisoare către Dinu Nicodin (p. 225—226) și o alta către Gerda, în care sînt sintetizate în trei rînduri relațiile dintre cei doi soți : tunînd și fulgerînd, Dan Barbilian nu se putea descurca doi pași în viața zilnică, fără ajutorul soției : *«Să fii tu a dracului cu opera ta. Acum trebuia să te duci ! A FĂTAT TUMBI !»* (p. 228). Toate acestea sînt, vorba lui Barbu, *«lucruri pierdute pentru oameni»* și e păcat.

Alte observații privesc organizarea materialului : în secțiunea de *Documente* s-au intercalat, printre acte, ciornele a două cuvîntări : la aniversarea lui G. Țițeica și la moartea lui Aurel Angelescu, cărora trebuia, credem, să li se găsească un loc aparte, nu între un decret de acordare a unei gradații și o numire ca suplinitor. În fine, actul de absolvire a școlii primare este sigur din 1906, nu din 1960, cum dintr-o greșeală de dactilografiere a apărut (p. 314) și ca atare trebuia pus cel dintîi printre actele de studii, și nu ultimul, cum apare în această ediție, unde Dan Barbilian dobîndește întîi diploma de doctor în științe fizico-matematice și abia apoi absolvă școala primară, cu media 9,69.

O lectură atentă a *Amintirilor* Gerdei Barbilian ar fi oferit material suficient pentru îmbogățirea aparatului de note. Un singur exemplu : într-o scrisoare către Gabriel Sudan este amintit, ironic, Bizeț Ion, al cărui nume nu este explicat de editori, dar fără cunoașterea căruia poezia lui Dan Barbilian nu este inteligibilă : *«Cu șepte grade între mine / Și zona lui Bizeț Ion / Aș vrea să nu se mai termine / Voragiul [?, probabil „voiagiul"] în Septentrion... / O, Hamburg ! O, clară Hansă ! / Importul tău nu s-ar făli, / Cu-a lui Bizeț rotundă pansă / Pentr-un butoi „St. Paoli"*.» Acesta nu e decît profesorul Ion Ionescu-Bizeț, matematicianul care, în 1913, cercetînd prăvălia unui anticar, descoperise că elevul Dan Barbilian își vînduse toate cărțile primite ca premiu de la *Gazeta matematică* și, ca urmare, declanșase persecuțiile împotriva delincventului. Fără intervenția geniului bun care a fost profesorul Banciu în anii de formare ai lui Dan Barbilian, acesta ar fi fost probabil aspru pedepsit. După 20 de ani, Ion Barbu nu uitase ceea ce, după părerea sa, fusese o crudă nedreptate, un *«amestec în treburile interne»*.

Cu toate acestea, ne aflăm în fața unei lucrări esențiale pentru istoria literaturii române, asupra semnificațiilor căreia ni se pare util să mai zăbovim. Personajul fascinant care se conturează din corespondența lui Dan Barbilian se va numi Ion Barbu. Asistăm, în scrisorile către prieteni, la spectacolul unic al constituirii unei personalități literare, mai bine zis a unui personaj — autor de versuri, prin transfigurarea în absolutul estetic a banalului fapt cotidian. Tensiunea subiacentă a întregii corespondențe aici ni se pare a sta ; în efortul mereu reînnoit al realității de a deveni literatură, cînd e trăită de cineva care simte și nevoia salvării efemerului de la inevitabila pieire prin fixare în scris și are și extraordinarul har al aflării cuvîntului sugestiv la momentul oportun. Ni se pare extraordinară, după un destul de îndelung contact cu laboratoarele literare, spontaneitatea elaborării acelor scurte poezii de atmosferă expediate din voiaj, sau a excepționalelor construcții în proză, pentru care «variante» nu există. Barbu găsea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

foarte adesea dintr-o dată cuvîntul de care avea nevoie și-l așeza în combinații sintactice (deci logice) de un insolit care este poate chiar semnul geniului. Cine era omul care înălța, prin sine, aventura la demnitatea artei ? Poate ființa în care se împerecheau cele mai violente contraste din literatura noastră (dacă Arghezi nu i-ar fi, în aceasta, tovarășul egal). Frenezia vitală, dezlănțuită fără opreliștile rationale obișnuite, și gîndirea matematică cea mai abstractă, romantismul idealizant cel mai pur și promiscuitatea cea mai banală, dăruirea totală de sine într-o prietenie și o imensă nevoie de afecțiune, planuri grandioase și o incapacitate practică impresionantă, într-un cuvînt, ceea ce el însuși numea *«blestemata nevoie de contrast»* (p. 260), trăită cu frenezia căutării de absolut (*«Căci spiritul tău, ca și al meu, se concepe sub semnul Absolutului»...).* Frenezie, în adîncul ei tragică : *«Ce deznădăjduit e refugiul în dioniziac sau în relativul frumosului de caracter. E ceva de revizuit în dialectica lui Nietzsche. Contemplarea apoliniculuí, ea constituie echilibrul nestabil, greu de realizat și susținut ! Dionisiacul (vai !) nu e decît evadarea în durere a celor cari, întrezărind pe Iehova, trebuie să moară...»* (p. 271). Dar peste toate, mai puternică decît orice, rămîne nevoia de literatură. Literatură scrisă întotdeauna în vederea comunicării, a comunicării și a comuniunii într-un frumos cu un prieten. Nevoia de a avea un adresant pe măsură, capabil să înțeleagă și să stimuleze totodată, este egală cu aceea de a dialoga. Cînd Tudor Vianu nu va mai îndeplini condițiile, Alexandru Rosetti îl va înlocui, corespunzător altei vîrste a intelectului, vîrstă care înlocuiește confesiunea directă cu sugestia. Realitatea, în transfigurarea ei epistolară, este cu siguranță ajustată și corectată : *«Revendic pentru mine rolul de colaborator al realului ! Pentru corectarea discretă a detaliilor și un ansamblu mai potențat înfrunt orice !»* (p. 276). Dar corectările urmăresc un sens, au o direcție : adecvarea la un model literar anterior (Doamna Bovary, Don Juan, romantismul de la 1830, Matei Caragiale, acesta citat aproape *ad litteram* : *«Deci s-au împlinit zece luni de cînd pe nerăsuflate, cu nădejde și temei, o duc într-o băutură, un crailic, un joc. Dar, în sfîrșit, m-a răzbit, m-a dat gata. De la Moș Ajun [...] zac în pat, deșurubat de la încheieturi, în stare de piftie.»*.) Evenimentul biografic, simte Barbu, își pierde sensul, devine vană irosire de energie vitală, dacă nu întruchipează realizarea unui prototip ideal. Să-și trăiască viața ca pe o transpunere în real a bibliotecii și s-o povestească într-un chip demn de modelele sale, iată un ideal nu tocmai facil. Și pedagogic în același timp, căci licențiozitățile, teribilismele nu apar decît în corespondența cu anumite persoane, acelea față de care e posibilă nu numai o maximă sinceritate, dar care au nevoie și de o maximă zguduire din inerția unei vieți irosite între prea multe abstracțiuni. Barbu inventează și ca să-l șocheze pe prea cuminte Vianu. Se impune, credem, o observație la relatările lui Barbu : evenimentele reale care fac obiectul fabulației nu sînt și evenimente sufletești esențiale. Asupra faptelor în care se simte adînc angajat, Barbu tace. (Soția sa accentuează în *Amintiri* grija aproape obsedantă a acestuia ca nu cumva unul dintre cei apropiați și dragi lui să fie expus în vreun fel ironiei publice.) Cînd începe să povestească o iubire, de exemplu, este semn că Barbu s-a despărțit de ea. Începe să acționeze mecanismul psihic cunoscut al exorcizării sentimentale prin literatură. Despre marile lui iubiri, despre femeile care i-au influențat într-adevăr viața, Barbu nu suflă nici un cuvînt către prieteni. Sentimentele esențiale le păstra pentru sine. Helga și Gerda, cele două femei care au contat în tinerețea lui, nu constituie niciodată subiect de anecdotă. Și îndrăznim să avansăm ipoteza că Helga, sculptorița norvegiană iubită și pierdută dintr-o banală inconsecvență (după cum relatează Gerda Barbilian) a rămas idolul său erotic dincolo de vremuri. Dovadă mărturia din *Încheierea* volumului *Joc secund*, poem în care Ion Barbu se joacă cu numele neuitatei iubite așa cum se juca Eminescu cu numele Veronicăi, transformînd *«neclătinatul idol El Gahel»* în steaua polară a balcanicului care se descoperea. (O ipoteză : *«mascarîcurile turcești»*, concepute în perioada ședерii în Germania, își au sorgintea în nevoia de a se defini, față de o iubită nordică, *prin contrast și pitoresc : «Fie să-mi clipească vecinice, abstracte, / Din culoarea minții, ca din prea vechi acte, / Eptagon cu vîrful stelelor la fel, / Șapte semne puse ciclic : EL GAHEL.»*) Acea parte din biografie care n-a trecut în proză, sublimată prin abstractizare, s-a transformat în poezie. Am vrut să arătăm cu aceasta că, de acum înainte, prezențele și absențele din *Corespondență* și din poeme trebuie corelate. Mobilitatea sentimentală deosebită

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care apare în scrisori este o trăsătură pitorească de suprafață, trăsăturile sufletești profunde sînt de o extraordinară consecvență. (Așa cum, în domeniul matematic, o teoremă căutată la 14 ani este găsită la 40). Aparent, constanța nu face parte din trăsăturile caracterului lui Dan Barbilian. Omul trece într-un timp record de la adorare la plictiseală, este de ajuns o minimă defecțiune a fostului idol pentru ca atenția să se mute în altă parte. La 16 august 1922 se hotărăște să facă un drum la Berlin spre a-și întîlni iubita de la care primise *«o scrisoare cu inflexiuni și legănări și tăcute promisiuni. Perechea grafică și stilistică a armonilor ce numai eu cunosc!»* La 24 august, cînd ajunsese lîngă ea: *«Grija geloasă a cucoanei pentru care am venit m-a cazat într-o pensiune imposibilă»*... (p. 270—271). Lecția scrisorilor lui Barbu este însă alta: biografia evenimentelor nu coincide cu biografia sentimentelor. Acestea din urmă pot dura fie o viață, fie zece luni, în orice caz, omul nu se află într-o stare de disponibilitate perpetuă: *«„Aimons donc partout et ces sottes constances / Chassons de nos amours et de nos alliances. / Aimant quand on nous aime et nous gardant toujours / La liberté d'entrer en nouvelles amours". Vai, dacă ar fi așa de simplu. Dar nu e!»* (p. 222).

Să nu mai spunem că scrisorile sînt indispensabile pentru a cunoaște opinia lui Barbu în legătură cu unele poeme ale sale *(Riga Crypto..., Nastratin...)*? Să mai spunem că un program poetic (din care ar fi de subliniat, și nu în ultimul rînd, grija extraordinară a poetului pentru corectitudinea formală, fie și a unor formulări ocazionale, nelăsate nici acelea în voia soartei), ca și lecturile fundamentale din diverse perioade de existență, aici își află ecoul? (Nu numai Edgar Poe, dar și Hans Sachs, idolatrizat, alături de Anton Pann, Proust, Rilke — *Stundenbuch, Malte Laurids Brigge**, Oliver de Magny și Louise Labé și mai ales Moréas, prețuit — deși poate nu ne-am aștepta — mai presus de Rimbaud și Mallarmé). Acest tip de informații (biografice, estetice, culturale) sînt furnizate în mod frecvent de corespondențele scriitorilor și nu aici se află unicitatea acestui corpus. Ea se află, credem, în frumusețea excepțională a expresiei și în capacitatea rară de a crea o atmosferă din cîteva cuvinte. Din punctul acesta de vedere, se pot extrage din scrisori pasaje ce stau alături de poeziile cele mai intens evocatoare ale lui Barbu: *«Simțeam că am suflet de sticlă, prelungitor de vibrații ca o fereastră. Cînd, în partea a treia a simfoniei (o cunoști?) au început să tune acordurile care vor să închipuie uruitul porților cerului, am simțit că intru și urc pe sub dese circonflexe de lumină; o beție de apoteoză nemaiîncercată»; «Vermeer, vecinică dimineață!»; «Vino, să batem medalii, comemorări de victorii, din toată această masă de aur în fuziune sau chiar închegat»*. O pagină de narațiune din scrisorile către Vianu este adesea o nuvelă concentrată și așa credem că trebuie judecată: ca literatură, pentru care biografia e numai un pretext.

În fine, corespondența cu subiect matematic ne umilește pe nematematicienii ce sîntem. Cum să mai îndrăznim a descifra gîndirea poetică (analogică, simbolică) a celui pe care nu-l putem urma pe căile gîndirii logice desfășurate? Și totuși...

Roxana SORESCU

---

* Transcriem în locul editorilor, pasajul din Rilke la care Barbu mărturisea că plînge, moartea unui cîine: *«Dar îmi fusese frică și mai înainte. De exemplu, cînd mi-a murit cînele. Cel care mă învinovățí, o dată pentru totdeauna. Era foarte bolnav. Îngenuncheasem lîngă el toată ziua, cînd dintr-o dată, lătră sacadat și scurt, cum făcea cînd intra un străin în odaie. Un asemenea lătrat era ca o convenție între noi doi și am privit fără voie spre ușă. Dar era deja în el. Neliniștit, i-am căutat privirea și el mi-a căutat-o pe a mea; nu ca să ne luăm rămas bun. M-a privit dur și surprins. Mi-a reproșat c-am lăsat-o să intre. Era convins c-aș fi putut s-o împiedic. Acum își dădea seama că m-a supraapreciat mereu. Și nu mai era timp să-l lămuresc. Mă privi mirat și însingurat pînă se sfîrși.»* (R. M. Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, în românește de Lidia Stăniloaie, Edit. Univers, București, 1982, p.91.) Poe, Rilke, Barbu se întîlneau într-o trasătură fundamentală comună: capacitatea de a trăi concret teroarea metafizică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATERIAL DOCUMENTAR

LIVIU REBRENU —OFIȚER LA GYULA*

(septembrie 1906 — februarie 1908)

După absolvirea Academiei militare „Ludovic" din Budapesta, Liviu Rebreanu[1] a fost repartizat la regimentul nr. 2 de infanterie (honvezi) din Gyula[2], oraș așezat în partea de sud-est a Ungariei, o regiune cu o populație românească numeroasă la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. De ce a fost trimis la un regiment de infanterie? Pentru ce la cel din acest oraș? Repartizarea era conformă dorințelor tînărului ofițer din Maieru? Iată cîteva întrebări firești ce trebuie puse într-un asemenea moment ce marchează de fapt intrarea lui Liviu Rebreanu în viață.

După cum se cunoaște deja, tînărul Rebreanu urmase la Sopron o școală militară de infanterie, iar la Academia militară „Ludovic" din Budapesta fusese repartizat la o clasă cu același profil[3]. Ca atare el nu putea fi trimis decît la un regiment de infanterie. Surprinzătoare apare, însă, repartizarea lui la cel din orașul Gyula[4]. După medie, era îndreptățit să vizeze regimentul din Capitala Ungariei — la această unitate au fost repartizați alții care s-au clasat în urma lui — și nu unul din provincie. Se pare că factorul hotărîtor ce a determinat această repartiție a fost conduita lui din ultimul an de studiu la Academia militară „Ludovic", ce a știrbit mult din poziția avută în ierarhia clasei (purta distincția de «eminent» și era premiant în anii precedenți; acum se situa doar pe locul șase), obligînd, totodată, pe comandantul clasei să facă notări critice, în foaia lui personală[5], de genul acesta: «*Consiliul profesoral i-a atras atenția asupra purtării lui și-l sancționează cu „mustrare"*»[6]. Reacții similare ale consiliului profesoral sînt consemnate și în alte «ordine de zi» din 7 decembrie 1905, 28 februarie 1906, 15 mai 1906, 16 august 1906 (ultima, după cum se observă, cu cîteva săptămîni înainte de a termina Academia militară!). Toate determinate,

---

* În 1958 am fost însărcinat de profesorul G. Călinescu să cercetez arhivele din R.P. Ungară în legătură cu viața și activitatea lui Liviu Rebreanu. O parte din rezultatele cercetărilor întreprinse de noi s-au concretizat în cîteva articole care au fost publicate în revistele *Steaua* (X, nr. 9, 1959) și *Manuscriptum* (VI, nr. 3, 1975 și XI, nr. 3, 1980). Prezentul articol, care încheie seria, a avut nesansa să stea în redacția ultimei publicații circa 6 ani. Motivul invocat de conducerea revistei era opoziția manifestată de familia scriitorului. Plecînd de la ideea că adevărul nu poate compromite viața și prestigiul unui mare creator, iar cărțile fundamentale ce se vor scrie trebuie să folosească din plin tot ce oferă sursele documentare, am prezentat comentariul meu revizuit, adus la zi, cum se spune, publicației de față, convins fiind că el poate marca unele clarificări, bazîndu-se pe documente inedite.

[1] În toate actele militare numele viitorului scriitor român apare, firesc, ținînd seama de locul și împrejurările istorice, sub forma maghiarizată *Rebreanu Oliver*.

[2] Nu *Zentha* cum a apărut cîndva în unele studii.

[3] Clasa lui era formată în cea mai mare parte din elevii proveniți de la școala militară de infanterie din Sopron.

[4] Dintre absolvenții Academiei militare „Ludovic" colegi cu Liviu Rebreanu, a mai fost repartizat doar Sághy Kálman, născut la Deva în 1886. Apud *Avatasi Lajstrom* pe *1905—1906*.

[5] Vezi: C. Ciuchindel, *Liviu Rebreanu elev al școlilor militare din Sopron și Budapesta*, în *Steaua*, X, 1959, nr. 9, p. 97.

[6] *Ordinul de zi al* Academiei militare „Ludovic", nr. 284 din 1905.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se pare, într-o oarecare măsură și de interesul manifestat pentru literatură[7], preocupare mai puțin «recomandabilă» sau «normală» pentru cadrele militare active. Totodată, Rebreanu căuta să intre în viața literară budapestană (scria piese de teatru *«cîte două pe săptămînă [...] cu care asasinam pe toți directorii de teatru să mi le primească»*[8]). Făcuse, de asemenea, o mare pasiune pentru o actriță și lucrul acesta nu era necunoscut.

Trimiterea la regimentul din Gyula însemna, așadar, pentru Rebreanu, chiar din plecare, o lovitură grea. Aparținînd unei familii numeroase, cu mari greutăți materiale, *(«Fiul unui învățător de stat; a terminat cu „foarte bine" școala reală superioară de honvezi a armatei regale maghiare și Academia „Ludovic"»*, se specifică în *Fișa personală* a lui Liviu Rebreanu) și fiind un om capabil să se disciplineze, să se supună unor comandamente majore, el se vede obligat însă ca să accepte repartizarea.

Tînărul *sublocotenent* — fusese înaintat în acest grad la 1 septembrie 1905, odată cu intrarea lui în ultimul an al Academiei militare „Ludovic" — se prezintă la regimentul de infanterie nr. 2 din Gyula în 18 august 1906 *(«ca absolvent al celor 3 ani ai Academiei „Ludovic". Conform decretului 142»)*.

Încă de la început Rebreanu lasă o excelentă impresie superiorilor și subalternilor lui, atît cu ocazia manevrelor[9] din toamna anului 1906, cît și în activitatea de garnizoană. Aprecierea favorabilă pe care i-o dau comandantul de batalion și cel de regiment, consemnată în *Toldálek a minösitvényi Táblázathoz* pe 1906, se întemeia pe următoarele constatări: Sublocotenentul Liviu Rebreanu dovedea: *«caracter echilibrat, dispoziție serioasă, temperament calm; dispune de capacitatea spirituală și de concepție foarte bună; cunoaște și îndeplinește obligațiile bine; serviciul și-l face bine; comandă plutonul în luptă disciplinat și destul de bine; trage bine cu arma, are deprinderi pe care le întrebuințează bine; în serviciul de patrulă e harnic; are perspective de a deveni un ofițer bun în scurt timp»*. De asemenea, el apărea în fața superiorilor săi drept *«sîrguincios și ambițios; cu rezultate bune»*, arătîndu-se *«respectuos, deschis și își face datoria; față de colegi e prietenos și precaut; față de subalterni e hotărît, perseverent, binevoitor, știe să mențină disciplina și ordinea de serviciu; are un efect spiritual bun, le poartă grija subalternilor și este respectat de ei»*. În afara serviciului *«e coleg bun, atît față de superiori cît și de subalterni; în contactul lui cu ei e plin de tact; se învîrte prin cercul colegilor»*. Totodată îi erau apreciate calitățile fizice *(«e înalt de statură, are o forță fizică tare și e sănătos; e capabil să suporte orice eforturi; e bun în timp de pace și război»)*, pregătirea intelectuală și cunoștințele lingvistice *(«maghiara — scrie și vorbește cursiv și perfect; germana — scrie și vorbește perfect; româna — scrie și vorbește perfect; franceza — vorbește perfect»)*, ca și alte însușiri *(«gimnast și scrimeur bun, călărește bine»)*.

Am reținut toate aceste date deoarece, peste numai un an, opinia superiorilor tînărului sublocotenent Liviu Rebreanu se va schimba radical. *«Caracterul nu-i este stabilit și e cam ușuratic și prin urmare nu-i speranță să devină din el nu bun ofițer»*. Mai mult chiar: *«Față de superiori e supus, dar nu mai e deschis decît cînd e obligat; spiritul lui nu mai influențează în bine»*.

Comandanții — al batalionului nr. 1 (Ranzendorf Gyulaovy?), al regimentului (colonelul Schnórch) și al brigăzii nr. 79 (n-am reușit să-i identific numele) — propun, în consecință, sancționarea cea mai aspră cu putință: *«Deocamdată nu-i potrivit să-și păstreze gradul. Să fie scos din armată»*.

Ce anume a determinat o asemenea luare de măsuri? Cît era de implicat Liviu Rebreanu în faptele încriminate, dar laconic consemnate, în *foaia* lui *per-*

---

[7] Mărturia scriitorului Franyó Zoltán, coleg de Academie cu Rebreanu (în *Manuscriptum*, IV, 1973, nr. 4, p. 165), ni se pare revelatorie în această direcție.

[8] *Adevărul literar și artistic*, an XIV (1935), seria II, nr. 783, 8 dec., p. 8.

[9] Ele au avut loc în regiunile *«Valea Dravei, Marburg, Klagenfurt, Schluderbach, Malboltgeth, cîmpia Tablachi, valea Etsch, Bozurtal, pînă la Mor, Riva, Bonat, Itrafse, Valea Dima, de la Linz la Viena»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sonală de ofițer? *(«Ca șef al popotei de ofițeri, banii care i-au fost încredințați i-a mînuit ușuratic și n-a putut da socoteală; de la 13 oct. pînă a fost suspendat din serviciu»).* Care-i în fond adevărul și ce anume nu se spune, dacă e ceva ce nu s-a spus? În fine, ce ar trebui să reținem din perioada 13 octombrie 1907 — ziua cînd a fost «suspendat» din funcție pînă la clarificarea situației — 5 februarie 1908, cînd Liviu Rebreanu își dă demisia?

Sînt, după cum se observă, întrebări la care cu greu se poate da un răspuns complet datorită, pe de o parte, faptului că numărul redus de documente și informațiile lor nu ne oferă prea multe știri, iar, pe de altă parte, mărturiilor scriitorului, care, făcute, e adevărat, după mulți ani de la consumarea evenimentelor, mai mult derutează decît aduc lumină.

Cu prilejul manevrelor militare din 1907 — manevrele aveau loc, așadar, în fiecare an, — desfășurate de această dată în regiunile Tinca, Husasău, Vărșand, Hatvan, Pásztó, Gyöngyos și Gödöllö, Liviu Rebreanu va fi numit *«menage-mayor»*, omul principal din comisia de trei care conducea popota regimentului [10], deoarece el, «șeful», «compunea» meniurile și mînuia banii.

Încetîndu-i sarcina de *«menage-mayor»*, cu totul străină de înclinările tînărului sublocotenent lipsit de experiență, odată cu terminarea manevrelor, Liviu Rebreanu a fost obligat să dea socoteală de modul cum au fost administrați banii popotei. Rezultatul? Catastrofal. Nu putea fi justificată o importantă sumă care depășea de foarte multe ori solda unui ofițer [11].

Dintr-un *memoriu* [12] reiese că ar fi fost vorba de *o mie și ceva de coroane*, iar din scrierile literare în limba maghiară, elaborate în acea perioadă de Liviu Rebreanu, reținem că sumele amintite oscilau între 800 și 1400 de coroane [13]. Într-o scrisoare, adresată unui *«amic»* [14], *«de viță și sînge le meu»*, tînărul sublocotenent solicita *«escomtarea»* unei sume de 500 de coroane la o bancă unde acesta era *«acționar principal»*.

Lipsa dosarului întocmit cu prilejul *«cercetării onorifice»*, în vederea supunerii lui *«comisiei de onoare»* a regimentului și apoi tribunalului din Gyula, ne împiedică să cunoaștem adevărata sumă, cît și în ce măsură de pierderea ei se făcea vinovat în mod exclusiv Rebreanu.

Nota, aflată în *foaia* sa *personală*, așa cum este formulată, nu lasă nici un dubiu: vina îi aparține în întregime. Chestiunea ce se pune este legată de modul cum interpretăm termenul «ușuratic», pentru care nu ni se dă nici un indiciu în plus.

Plecînd de la constatarea că Rebreanu nu putea justifica atunci cu acte banii respectivi, înclinăm a crede că aceștia au fost cheltuiți, în mare parte, în mod necugetat, firesc pentru un om fără experiență în mînuirea fondurilor. Nu putem exclude însă nici pierderea unei sume la jocul de cărți. Prea obsedant apare această devorantă patimă atribuită unor ofițeri în scrierile literare în limba maghiară ce datează din perioada 1907—1908, tocmai cînd el se afla sub anchetă, ca să nu-i acordăm nici o atenție [15]. Trebuie, de asemenea, să ținem seama și de

---

[10] Alături de Rebreanu mai făceau parte din *comisie* atunci: un locotenent-colonel, neidentificat de noi, și un căpitan — e vorba de Odön Kontz (n. la 16 octombrie 1868 la Ujvidek). Absolvent al Academiei militare „Ludovic", 1884—1888, cu media «foarte bine», aceasta s-a bucurat la rîndu-i de calificative bune pînă în 1907, dată de la care lipsesc obișnuitele caracterizări anuale. Este de presupus că fiind și el implicat actele au fost introduse în dosarul de judecată. Negăsindu-i dosarul, nu știm care-i partea lui de vină.

[11] Spre a ne da seama de valoarea sumei, e de ajuns să arătăm că M. Dragomirescu îi trimitea lui Rebreanu în 1910, cînd acesta se afla închis la Gyula, doar 15 coroane destinate întoarcerii în țară, pentru cheltuieli și transport.

[12] Redactat în 15 februarie 1910 cu ocazia arestării lui de către poliția românească pe baza mandatului emis de cabinetul V al Tribunalului Ilfov (dosar 628, 23/1910) la cererea expresă a guvernului maghiar.

[13] În *Valko hadgnagy (Sublocotenentul Valke)*, *A főhadnagy ur (Domnul locotenent)* ș.a. În L. Rebreanu, *Opere*, XI, ediție critică de Niculae Gheran, București, Minerva, 1980.

[14] B.A.R. Arhiva Liviu Rebreanu I (1) ms. 19, ultima pagină a caietului. Vezi: Liviu Rebreanu, *Caiete* I, prezentate de Niculae Gheran, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974.

[15] Un personaj, Verpeléthy, din *Valkó hadnagy* spune *«...au pornit împotriva mea procedura de onoare: la întrunirea ofițerilor, colegii cu care am chefuit cel mai mult, care la acea vreme mi-erau cei mai buni prieteni, tocmai aceia au votat împotriva mea».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceea ce menționează Liviu Rebreanu în *Memoriul* său din 15 februarie 1910. Scriitorul pedalează pe ideea că adevăratele motive țin de activitatea lui partizană pentru cauza românească desfășurată ca ziarist la *Lupta* [16], ziar ce apărea la Budapesta la începutul secolului al XX-lea, și la *Revista Bistriței*, activitate care irita pe Schnörch, colonelul regimentului, cu vederi cel puțin retrograde (*«...luînd cunoștință că am o bibliotecă românească și că scriu la cîteva reviste literare românești, [...] mă amenință că mă dă judecății pentru „trădare de patrie" și-mi pune în vedere că va propune comandantului de corp să mă permute la un regiment din Galiția...»*. De abia în partea a doua a *Memoriului*, L. Rebreanu se referă la ceea ce întîlnim în *fișa personală* a sublocotenentului măierean. Inițierea *«procedurii de onoare»*, trimiterea lui în fața *«comisiei de onoare»* a regimentului și apoi înaintarea dosarului tribunalului din Gyula ar avea la bază un *«pretins abuz de încredere»*.

Scriitorul *«nu se consideră vinovat în comiterea infracțiunii»*, ci se declară doar victima unui furt (*«Comisia de anoare mă găsește nevinovat, deoarece în decursul dezbaterilor s-a dovedit că banii mi-au fost furați de chiar ordonanța mea, care îndată după sosirea în garnizoană se eliberase»*).

Lăsînd documentelor — celor ce vor fi descoperite ulterior — dreptul de a avea ultimul cuvînt în această chestiune, să ne oprim la situațiile certe. Prima : începînd cu data de 13 octombrie 1907 și pînă în 5 februarie 1908, Liviu Rebreanu a fost *«suspendat din serviciu»* și obligat, totodată, să rămînă la dispoziția regimentului. În acest interval, el a fost supus cercetărilor, s-a zbătut să acopere o parte din banii ce lipseau, a cerut ajutorul colegilor, amicilor. Cu toate acestea, n-a putut evita înfățișarea în fața comisiei de onoare a regimentului, în fața tribunalului din Gyula și în fața Curții de Apel din Oradea-Mare, care, ambele instanțe judecătorești, după spusele scriitorului, l-ar fi achitat. De la sfîrșitul anului 1908 și pînă la începutul anului 1910, odată cu intrarea scriitorului în publicistica românească, Ungaria cere însă extrădarea lui Liviu Rebreanu, extrădare pe care guvernul român n-o poate evita.

Se știe sigur că *«afacerea se potoli»* curînd. De ce oare, dacă tînărul sublocotenent ar fi fost găsit vinovat fără drept de apel ? Fratele scriitorului avea să recunoască, totuși, peste ani, că Rebreanu a scăpat atunci *«ca prin urechile acului»*. (Vezi : Tiberiu Rebreanu, în *Iașul literar*, X, nr. 3, martie 1961, p. 39).

Prezentarea demisiei, din armată, acceptată în 8 februarie 1908, constituia, fără îndoială, o rezonabilă hotărîre, chiar dacă pentru familia foarte numeroasă a învățătorului Vasile Rebreanu, ea însemnase atunci pierderea oricăror speranțe în a primi constant un substanțial sprijin material din partea tînărului sublocotenent.

În perioada 13 octombrie 1907 — 8 februarie 1908 Liviu Rebreanu a stat atît în Gyula (în octombrie—noiembrie), cît și la Budapesta (în decembrie și ianuarie) unde își avea locuința. Deși tracasat și frămîntat de problema banilor (anchete, somații, înfățișări în fața instanțelor și a comandanților etc.), el a găsit răgazul și tăria să continue a se ocupa de literatură. Manuscrisele ce ni s-au păstrat relevă eforturile scriitorului de a încropi texte dramatice, povestiri și nuvele cu subiecte luate din viața militarilor. Era și firesc. Nu numai că o cunoștea prea bine, dar acum era confruntat dur cu lumea lor.

Părăsind Gyula, Liviu Rebreanu intra în altă lume, cea în care avea să se nască marele romancier al lui *Ion*.

Constantin CIUCHINDEL

---

[16] Cu toate că *Lupta*, care avea bunul obicei de a semnala intrarea sau retragerea unui colaborator din colectivul redacțional al ziarului, nu-l menționează, credem, totuși, că Rebreanu a colaborat aici. Un singur articol, de fond, intitulat *Quo usque abutere*, din august 1908, nr. 177, ar putea fi atribuit scriitorului pentru unele referințe la anii și locurile copilăriei : *«Eram copil pe atunci și învățam din acest oraș grăniceresc, că Năsăudul are 2.200 de suflete...»*. Dar articolul nu are acel conținut «fulminant» care să-l irite pe colonel sau să-l îndreptățească pe procuror de a-l trimite, așa cum se menționează în *memoriu*, în judecată pentru *«instigare»*. De asemenea, considerăm că traducerea *Omul* de M. Gorki, din paginile *Luptei*, îi aparține lui Rebreanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I. Cărți

Z. Ornea, Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Cartea Românească, 1982, 516 p.*

În cazul recentei apariții editoriale *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea,* cititorul face cunoștință cu o veritabilă biografie literară a uneia dintre cele mai reprezentative personalități ale culturii românești.

Venind după o nejustificată stare de penumbră a fondatorului criticii științifice din țara noastră, cartea de față are imensa misiune de a reintroduce în miezul actualității pilda exemplară și activitatea excepțională a cărturarului și activistului revoluționar care a marcat, printr-o prezență multiplă, o întreagă epocă din istoria modernă a României. Autorul, un reputat istoric literar și teoretician al fenomenului social de la noi, a întreprins aici o investigație vastă ce atinge marginile erudiției, reușind să recompună cu obiectivitate științifică, dar și cu har imaginativ, creator, portretul de o tulburătoare coloratură biografică și diversitate de preocupări a vieții lui Dobrogeanu-Gherea.

Reconstituirea traiectoriei sinuoase, plină de meandre a acestei vieți începe cu evocarea copilăriei și adolescenței, a «vîrstei de aur», considerată de biografii marelui critic o adevărată enigmă, o taină învăluită într-o negură absolută. Z. Ornea cercetează, cu benedictină răbdare, orice informație, orice sursă de certitudine spre a reda, întreg și autentic, chipul aceluia care pentru el nu reprezintă doar un obiect de studiu, ci *«o dragoste de tinerețe»*. Rezemat pe documente, iar acolo unde acestea lipsesc, pe îndrăznețe ipoteze și subtile analogii, autorul reface, viu și cu reală seducție narativă, drumul luptei lui Gherea, intrarea lui în mișcarea revoluționară narodnică, procesul trudnic, dar amplu și elevat, al formației sale intelectuale. Cu o remarcabilă argumentație sistemică este creionat rolul extraordinar avut de Gherea în mișcarea socialistă românească, eforturile sale perseverente, depuse cu tact și spirit militant, pentru decisiva orientare a ei pe făgașurile concepției marxiste. Radiografia epocii juvenile ni-l dezvăluie pe Gherea ca o personalitate care s-a autoconstruit, urmîndu-și calea proprie într-o lume frămîntată de diverse tensiuni politice, filosofice și culturale.

Noua carte a lui Z. Ornea are meritul capital de a pune, pentru prima oară în relief, farmecul personal, nețărmurita generozitate și devotamentul proverbial manifestate de Dobrogeanu-Gherea în relațiile cu numeroșii săi prieteni, îndeosebi cu scriitorii I. L. Caragiale, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, Alexandru Vlahuță, Anton Bacalbașa și oamenii de știință — dr. I. Cantacuzino, dr. D. Voinov, Emil Racoviță și alții.

De asemenea, tot pentru întîia dată se fac investigații adîncite asupra veniturilor dobîndite din posesiunea unui restaurant în Ploiești, relevîndu-se adevărul incontestabil că aceste fonduri i-au asigurat lui Gherea, în răstimpul dintre 1877 și 1916, calitatea de trezorier al mișcării socialiste românești.

Mai consemnăm, ca o dimensiune de prestigiu a lucrării comentate, faptul că reușește să pună în lumină, în mod pregnant și convingător, urbanitatea polemicii cu Titu Maiorescu, subliniată și de împrejurarea pilduitoare că, deși i-a fost un neînduplecat adversar, Maiorescu n-a pregetat să-l sprijine pe Gherea pentru a obține cetățenia română.

Deosebit de interesant ni se pare a fi capitolul final unde sînt examinate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu finețe de filigran, amalgamările inedite de trăsături clasice și romantice alcătuitoare ale profilului inimitabil al lui Gherea. Dealtfel, virtuțile artistice reprezintă o coordonată majoră a acestei admirabile cărți ce se citește ca un adevărat roman, oferită acum marelui public, prin generoasa mijlocire a editurii „Cartea Românească", drept cea mai izbutită și cuprinzătoare «fotografie în color» a birtașului-savant care a fost Constantin Dobrogeanu-Gherea.

Gh. STROIA

Valeriu Mangu, De vorbă cu Iorgu Iordan, *Editura Minerva, 1982*, 422 p.

Memoriile lui Iorgu Iordan s-au impus conștiinței publice tocmai prin caracterul lor de confesiune nudă, directă, aproape documentară, asupra unei existențe morale și sociale trăită plenar, prin sinceritatea cu care savantul filolog își deapănă povestea vieții în raport cu ceilalți, cu secolul. Valoarea acestor memorii stă și în caracterul lor epic, în portretistică (Ibrăileanu, Sadoveanu, Philippide ș.a.), în «înscenarea», atît de funcțională, de verosimilă cînd eroul se spovedește în fața unui «judecător» tolerant și tolerat, cînd faptele sale ni se înfățișează ca un «film» de autor.

Iată însă că în *De vorbă cu Iorgu Iordan* aspectul se modifică substanțial. Tînărul profesor de matematică Valeriu Mangu a pus întrebări, foarte multe întrebări dificile, a provocat cu bună știință un masiv dialog, saturat de realitatea arhivelor consultate, de documente, dovedind de cele mai multe ori o deosebită artă în a conversa cu Iorgu Iordan pe orice temă posibilă. Pentru acest lung și stufos dialog, Iorgu Iordan acceptă, și încă de la bun început, un principiu : *sinceritatea și adevărul* să nu fie nicidecum abandonate, ci să lumineze fiecare gînd, fiecare idee, fiecare experiență, fiecare judecată de valoare. Respectă însă aici Iorgu Iordan aceste norme morale, pe care singur și le-a asumat ? *Dragostea pentru adevăr*, de care vorbește reputatul lingvist, dispare de multe ori cînd profesorul își judecă contemporanii, dar mai ales valorile generației sale, pe care le minimalizează, cărora le dă «note» ce nu reprezintă însă decît capriciile unui om care nu-și poate ascunde nemulțumirile, un exces de valorificare subiectivă, în dezacord cu realitatea. Iorgu Iordan este liber să se pronunțe asupra literaturii române și universale, să rostească adevăruri fundamentale, să respingă orice mediocritate, orice veleitarism, să demaște cu violență manifestările antidemocratice, antisemite, să propună orice nume ca personalitate, dar să nu renunțe la unele condiții esențiale, de neînlocuit, cînd participă la un dialog critic, să fie de bună credință, să cunoască integral opera celui despre care vorbește, scrie, să respecte o ierarhie de valori reală, să fie, cu un cuvînt, *obiectiv*, să nu uite de principiile expuse, să nu renunțe la codul său moral : *sinceritate și adevăr*, în vorbe și fapte.

Memoria lui Iorgu Iordan nu poate fi pusă sub zodia eclipsei. Savantul nu are nici o *scuză* în «judecățile» sale asupra lui N. Iorga sau E. Lovinescu, G. Călinescu sau Tudor Arghezi, și nu numai asupra lor ; sînt vulnerabile, nu s-au născut din voința de a fi sincere, de a reformula un adevăr pe care istoria l-a validat, ci din dorința, abia mascată, de a reduce cu premeditare valoarea unor personalități.

Pe N. Iorga memorialistul îl privește ca pe un spirit primar, agresiv : *«Iorga iubea și ura cu o forță elementară ; de pildă, pe Ibrăileanu și Stere i-a urît, dacă mă pot exprima astfel, de moarte. Aveam adesea impresia că-i putea suprima chiar fizicește cu proprille sale mîini»* (p. 21).

Memoriile lui Iorgu Iordan se adresează și tineretului de azi ; aceasta să fie *imaginea* reală a marelui istoric N. Iorga ? Cum a ajuns Iorgu Iordan să transcrie (și pe bandă magnetică !) aceste aprecieri, crescute dintr-un orgoliu și o patimă abia mascate ? N. Iorga nu poate fi astfel «clasat», o asemenea «valorificare» este cu totul dăunătoare, în dezacord cu adevărul.

Nici E. Lovinescu nu este tratat mai bine : *«La Lovinescu mi-a displăcut totdeauna ceea ce aș numi eu ciocoism [...] Aerele lui de boierie, în sensul puțin favorabil al termenului, nu-i stăteau deloc bine»* (p. 174).

Cine cunoaște viața lui E. Lovinescu, dramele acestui mare nedreptățit din punct de vedere social, indiferent la orice șanse de a fi cineva în societate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu-l poate acuza de «ciocoism» ! E. Lovinescu nu aspira și nici nu a avut «titlurile» și «funcțiile» lui Iorgu Iordan. A rămas pînă la moarte un simplu nume, dar cu valoare de model, de simbol : *Criticul*. Fără opera lui E. Lovinescu cultura românească nu și-ar sărbători o vîrstă spirtuală, un timp al valorilor de excepție.

Înainte de a judeca un scriitor clasic, Iorgu Iordan trebuia să-i cunoască opera, care, după cum bine se știe, este expresia superioară a vieții. Nu o dată, memoralistul se dovedește însă a fi de o «sinceritate» dezarmantă. Nu-i «place» literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, dar, vai ! el nu a citit-o, însă o judecă cu severitate — nu mai vorbim de criterii ! — fără să se neliniștească de faptul că spune un neadevăr : «*N-am citit mai nimic din ceea ce a scris ea, dar totdeauna mi s-a părut că i s-a exagerat valoarea [...] Cred că am citit numai „Logodnicul", lucrare interesantă, dealtfel, fără a fi socotită valoroasă de admiratorii Hortensiei Papadat-Bengescu*» (p. 232).

Ce să înțelegem de data aceasta prin *sinceritate*, prin *adevăr* ? Mai există sau nu ? Iorgu Iordan nu-și respectă principiile, le abandonează ; memoria istoriei, a vieții, a realității morale și spirituale, îl contrazic. Adevărurile domniei sale despre G. Călinescu nu rezistă unui examen serios. I se recunoaște criticului *intuiția*, dar i se respinge «erudiția», considerată de suprafață. Iorgu Iordan îl acuză, și în 1982, pe G. Călinescu de *conformism* («*el și-a schimbat aprecierile cu privire la numeroși scriitori și critici literari nu din convingere, ci dintr-un fel de conformism. Călinescu a fost toată viața un estetizant, partizan al artei pentru artă [...] Nu-i plăcea Sadoveanu, nu-i plăcea Gherea, îi plăcea mult mai mult Maiorescu [...] Avînd în vedere toate aceste considerente, mă întreb și eu : publicîndu-se „Istoria" cu toate modificările operate de Călinescu, un cititor atent, exigent, nu-și pune problema cînd a avut Călinescu dreptate, înainte, în prima ediție, sau în a doua ?*») (p. 51).

G. Călinescu un «estetizant» ? Nu i-a «plăcut» Sadoveanu ? De unde a scos Iorgu Iordan aceste... *adevăruri* ? A consultat astăzi Iorgu Iordan edițiile *Istoriei* călinesciene, ca să vadă unde criticul e «conformist», unde el a «modificat», unde s-a «revizuit» ? Întrebări la care Iorgu Iordan trebuie să răspundă ! Cu sinceritate, cu bună credință, în acord cu adevărul, cu conștiința sa de om de știință.

Călătorind cu ironie, nu de puține ori cu dispreț, printre operele scriitorilor români, trăgînd cu ochiul la intimități, nereguli, bovarisme de orice natură, Iorgu Iordan își are «victimele» sale, pe care le urmărește cu o cruzime de «inchiziție» ! Cazul lui Ion Petrovici este un «model» de repetată și nejustificată «execuție», făcută de pe pozițiile unui spirit revendicativ. Atacul brutal împotriva lui Ion Petrovici nu este un fenomen izolat. Profesorul G. Pascu de la Universitatea ieșeană este făcut «*Bestie !*» Limbajul folosit de Iorgu Iordan, care îl acuză, însă, pe Marin Preda de vulgarități, de «perle», nu este oare creația unui spirit agresiv ? Unde este seninătatea învățatului ? Care este rațiunea unor asemenea «confesiuni», «dialoguri» ?

Un critic subtil, de o mare valoare, de o ireproșabilă ținută morală, ca Vladimir Streinu, este luat în răspăr. Nu-i «place», nu-l «apreciază» ! Foarte bine. Dar vorba unui personaj al lui Marin Preda : pe ce te bazezi ? Iorgu Iordan se bazează pe faptul, incredibil, că l-a *cunoscut puțin* pe Vladimir Streinu ! Atunci de ce să te pronunți despre el, despre operă, să-i faci portretul, să te legi de nume, dacă nu deții întregul adevăr ? «*Chiar schimbarea numelui, din Iordache în Streinu, vorbește în acest sens. Arghezi chiar spunea : „Există un critic literar pe care-l cheamă Vladivostock !"*» (p. 52).

Nu i-a plăcut memorialistului faptul că Vladimir Streinu și-a schimbat numele ? Dar oare Iorgu Iordan de ce nu a fost consecvent cu sine, adică să nu-și fi schimbat nici el numele, să fi rămas la Iordanov !

Arghezi nu scapă nici el de aprecieri fără acoperire : «un poet tradiționalist». În vreme ce pe Eminescu, Iordan îl taxează de «naționalist» (*«adică oarecum puținel șovin. De pildă, din celebra „Doină", să vede că nu-i plac străinii»*).

Pe Slavici, reputatul filolog nu-l acceptă ca scriitor clasic : pe ce criterii, în numele cărui adevăr ? Liviu Rebreanu este privit cu bunăvoință, un «tolerat». Romanul *Ion* este analizat nu ca să i se definească originalitatea, ci defectele.

Poetul Al. Philippide ar fi însă, după Iorgu Iordan, «superior» lui Arghezi. Nici Lucian Blaga, ca poet, nu se poate ridica «deasupra» lui Philippide ! A face astfel de «comentarii», de «ierarhizări»,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca să nu mai vorbim de «definirea» poeziei și filosofiei lui Lucian Blaga — cîmp de masacrare fără nici un sens a unei opere excepționale, — nu este un fenomen nou : ci o reîntoarcere la dogmatism. Iorgu Iordan, care l-a cunoscut sub forma proletcultismului, i-a rămas, se pare, partizan.

Cu toate că Zaharia Stancu a lăsat o *operă*, Iorgu Iordan îl vede pe romancier ca pe un simplu și neînsemnat «ziarist» ! *Desculț* e doar o *«cronică»*. Geo Bogza, la rîndul său n-ar fi *«un scriitor propriu-zis»*, ci un *«reporter de mare talent»*. Reportajele sale ar avea însă un *«stil cam pompos...»*.

Preferatul lui Iorgu Iordan este însă... Alexandru Ivasiuc. Laudele curg, absolutizarea este în floare. *«Alexandru Ivasiuc este mai mare și decît Preda, și decît Titus Popovici și toți ceilalți prozatori ai epocii socialiste, cu rezerva că el nu este — mai exact, nu a fost — prin formație sau prin naștere, dacă se poate spune așa, un scriitor epic»*. O singură întrebare ! Cui folosește o astfel de judecată de valoare, o asemenea ierarhizare ?

Foarte nedrept și superficial este tratat Marin Sorescu. Motivul ? Iorgu Iordan nu-l *cunoaște !* Din nou concluziile savantului sînt trase din caietul imaculat al necunoașterii operei : *«Eu îl cunosc foarte puțin ca scriitor, și deloc ca om. Nu-mi prea place scriitorul care „țipă" în el»*. În poezia lui Nichita Stănescu, Iorgu Iordan descoperă *«multă vorbărie, un fel de joc ciudat de cuvinte»*. Poetul ar fi trebuit să se facă... matematician ! Tîrziu îndemn !

Vulnerabilitatea judecăților de valoare este evidentă. Cînd argumentele absentează din susținerea unui punct de vedere, Iorgu Iordan insinuează, persiflează, se întreabă cu prefăcută candoare cine e cutare, cum de îndrăznește să intervină într-o discuție, într-o dispută, cu toate că cel încriminat este de bună credință, se bazează în demonstrație pe adevăr, pe fapte.

Iorgu Iordan nu-l cunoaște pe Mircea Eliade ! Îl deranjează profund «voga», enormul succes de care se bucură în lume savantul român. Subapreciază astfel voit opera unui gînditor genial, a unui mare ambasador al spiritualității noastre în circuitul universal al culturii.

Singura prezență care este privită cu ochi buni de temutul memorialist, dispus să minimalizeze valorile de azi, este Ecaterina Oproiu ! Ea «slavează» literatura noastră contemporană de la o gravă mediocritate, prin stilul ei *«extraordinar de viu și subtil»*... din cronici ! Ecaterina Oproiu ar fi după Iorgu Iordan *«cel mai mare cronicar cinematografic al nostru»* ! Este exclus D. I. Suchianu, care ar rămîne doar un simplu *«exhibiționist»* !

Modul cum judecă Iorgu Iordan literatura românească de azi, pe reprezentanții ei cei mai importanți, polemica lui cu valorile clasice și actuale, ni se par cu totul frivole, fără justificare. Nu vorbim de gust, ci de tirania unor prejudecăți de neînvins, dar mai cu seamă de *necunoașterea operelor și scriitorilor despre care se pronunță*. Imaginea critică rezultată este caricaturală, aproape meschină, și nu răspunde unui adevăr obiectiv, verificabil. Dintr-o astfel de «valorificare» literatura noastră iese mutilată, redusă.

Volumul *De vorbă cu Iorgu Iordan* este confesiunea unui învățat ce nu-și ascunde decît foarte rar patimile, dezacordul cu anumite personalități, pe care ni se înfățișează excesiv de subiectiv, nu cu gîndul la *adevăr*, la sinceritate.

Zaharia SÂNGEORZAN

Simbolismul european, *3 volume, Editura Albatros, 1983 (colecția «Lyceum-Sintese»)*

După cîteva mari sinteze privind clasicismul și romantismul, Renașterea, iluminismul și realismul — ca principale curente și mișcări de idei reprezentative pentru evoluția literaturii universale, Editura Albatros vine acum să-și completeze populara colecție «Lyceum» cu trei tomuri ale antologiei *Simbolismului european*. Așa cum este alcătuită, de cele două autoare (Zina Molcuț selectînd, în volumele I și II, cele mai semnificative versuri simboliste din Franța — leagănul curentului — Belgia și Olanda, continuînd cu poezia țărilor scandinave și a Peninsulei Iberice și trecînd apoi la literatura Italiei, Greciei și României — iar Magdalena Lászlo-Kuțiuk ocupîndu-se, în vol. III, de antologarea poeziei simboliste germane și austriece, maghiare, ruse și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ucrainiene și a tuturor celorlalte țări slave — Cehoslovacia, Polonia, Bulgaria și Iugoslavia), monumentala antologie demonstrează convingător vastitatea și unitatea simbolismului ca fenomen literar. Intreprindere ambițioasă, armonizînd rigoarea informației cu belșugul ilustrativ, această panoramă a simbolismului european este — după cum subliniază chiar autoarele — unică, pe plan național, prin modalitatea de alcătuire. Dar acest primat nu este singura și nici principala calitate a lucrării. Utilă sub aspectul instructiv, de popularizare, familiarizînd cititorul obișnuit cu poezia simbolistă ca expresie nuanțată a sufletului modern, cu muzicalitatea specifică și cu un limbaj poetic care nu și-a pierdut actualitatea și prospețimea — antologia recent apărută vine și în ajutorul specialiștilor, ca un bun instrument de lucru. Ea nu este doar o lucrare auxiliară, oferind ilustrația necesară, pe lîngă eseurile, studiile și sintezele critice consacrate, pînă acum, cîte unuia sau mai multora dintre poeții antologați, ci o lucrare interesantă prin ea însăși.

Un studiu introductiv, semnat de Zina Molcuț — atît de amplu încît ar putea constitui un volum independent — studiu în care reține atenția modernitatea perspectivei critice și coerența discursului eseistic, relevînd sensuri și aspecte noi ale simbolismului, cu accent pe ceea ce rămîne rezistent și actual; capitole introductive, de sinteză, bine nutrite documentar, alcătuite de cele două autoare, pentru circumscrierea curentului în fiecare spațiu național; bibliografii atente, atașate fiecăruia dintre aceste șapouri și inventariind — selectiv — atît lucrările de referință și antologiile, cît și edițiile de opere complete și de traduceri în limba română; în sfîrșit, fișe bio-bibliografice, pentru fiecare poet, îmbogățite cu definiri critice concentrate — tot acest bogat aparat critic fac din antologia *Simbolismului european* o lucrare de o riguroasă ținută științifică.

Insistînd cu precizări oportune, privind istoricul simbolismului și contribuția lui la evoluția literaturii universale, preluînd sau infirmînd unele puncte de vedere din bibliografia de specialitate, editoarele vin, uneori, cu propunerea unor delimitări mai exacte și mai obiective și a unor periodizări și cronologii mai aproape de realitatea mișcării interioare a curentului.

Respectînd, în ordonarea sumarului, atît scara valorilor, înrudirea lingvistică și vecinătatea biografică, precum și deschiderea egală spre toate literaturile europene, autoarele antologiei au adoptat formula îmbinării criteriilor — cel al ilustrativității cu cel al calității și al noutății — în selecția versurilor. Au fost reținute, pe de o parte, textele cele mai semnificative, programatice, pentru curentul simbolist, cunoscute ca atare de istoria literară. Pe de altă parte, s-a urmărit, prin selectarea unor titluri mai puțin cunoscute, să se ofere cititorului o lectură proaspătă, relevantă, atît sub aspectul trăsăturilor simbolice specifice, cît și din punct de vedere al calității traducerii.

Pentru poeziile cele mai cunoscute, s-a apelat la culegeri și antologii anterioare, preluînd traduceri semnate, între alții, de poeții Al. Philippide, Ion Pillat, T. Arghezi (după versuri de Ch. Baudelaire), de Șt. Aug. Doinaș și Ion Frunzetti (după versuri de Mallarmé și Rimbaud), de Dem. Botez (după Anna de Noailles) și de Radu Boureanu (după Verhaeren, Rodenbach și Maeterlinck), de Baconsky (după versuri din simbolismul italian și spaniol), de V. Porumbacu (după versuri scandinave), de Dragoș Vrînceanu (după versuri de Giovanni Pascoli), de Eugen Jebeleanu și Maria Banuș (după Rilke) sau Emil Giurgiuca (după Ady Endre).

Pentru echivalarea în limba noastră a majorității versurilor antologate — stabilindu-se principiul contactului direct cu textul original și numai în cazuri excepționale prin intermediul altei limbi — editoarele au apelat la poeți mai puțin cunoscuți, însă buni cunoscători ai limbilor respective și totodată traducători talentați. Rezultatul a fost, în unele cazuri, mai mult decît satisfăcător. Merită astfel elogiată strădania lui Ioan Matei, autorul — între altele — al celui mai mare număr de traduceri din simbolismul francez, reușind să păstreze în echivalența românească particularitățile stilistice ale poeziilor lui Jean Moréas, muzicalitatea aspră a rimelor lui Mallarmé, și metaforele stranii ale lui Rollinat. Cunoscutul poet Mihai Stănescu, se remarcă și aici prin tensiunea emoțională, prin suplețea și rigoarea față de text, prin muzicalitatea diafană și intuiția corespondențelor subtile. Pe lîngă numeroasele traduceri din poezia simbolistă franceză și belgiană, din Rimbaud, Verlaine, Valéry, Verhaeren,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Maeterlinck, un examen dificil, trecut cu succes, au fost, pentru Mihai Stănescu, versurile poetului german Stefan George și, încă și mai mult, simbolismul grec, din care traduce copios, știind să păstreze transparența difuză, vagul și imprecisul atmosferei simboliste. C. D. Zeletin este un pasionat și sensibil traducător al lui Verlaine ; Mihai Rădulescu are, în traducerile din poeții scandinavi și englezi, din Oscar Wilde și James Joyce, intuiția rimei expresive, fiind foarte atent la conotațiile cuvintelor ; în traducerile din simbolismul spaniol, Darie Novăceanu reușește o nuanțare fină cu ajutorul unui lexic bogat bine strunit ; în traducerile din poezia germană, din Nietzsche sau Hugo von Hofmannsthal, Venera Antonescu, selectează, cu rafinament, cuvintele după forța lor sugestivă ; o traducătoare talentată din poezia simbolistă germană, rusă și maghiară, este Livia Bacâru, după cum reține atenția, prin limpezimea expresiei și respectul față de textul original, Corneliu Barborică — traducînd din simbolismul rus și slovac — și Ion Petrică din poeții polonezi.

Antologia de față are, astfel, nu numai o valoare științifică, documentară, ci și sensul unei pledoarii pentru revalorizarea simbolismului, pentru relevarea caracterului afirmativ, creator și actual al acestei mișcări literare, care a fundamentat limbajul poetic modern și a contribuit la demonstrația că *«nu există viață autentică în afara valorilor sufletești și spirituale»*.

Rodica FLOREA

Nestor Camariano, Athanassios Christopoulos, sa vie, son oeuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine, *Salonic*, *Institutul de Studii Balcanice*, *1981*, *340 p.*

Prețioasa monografie închinată «noului Anacreon», poetului delicat și sentimental atît de îndrăgit de români, a apărut la sfîrșitul anului 1981, cîteva luni înainte de dispariția prematură a învățatului nostru neoelenist. Cartea este rodul unei munci de o viață, căci paralel cu multe alte preocupări științifice și numeroase publicații privind istoria relațiilor româno-grecești, Nestor Camariano strîngea cu pasiune toate datele privind viața și opera lui Ath. Christopoulos. Scopul său nu era însă numai completarea biografiei și bibliografiei poetului, ci punerea la punct a unor chestiuni controversate, corectarea unor erori care persistau în istoriografie. De aici și aspectul polemic al multor pasaje ale cărții.

Găsim asemenea precizări în special în primul capitol, care redă detaliat viața și activitatea politică a lui Christopoulos, arătînd că N. Koritzas este autorul biografiei sale și adăugînd elemente interesante, ca de exemplu, întîlnirea poetului cu contele Marcellus la Constatninopol, relațiile sale cu Ioan Caragea — după disgrația Moruzeștilor — și mai ales cariera sa în Țara Românească, în calitate de judecător, președinte de tribunal, membru al Sfatului domnesc, colaboratorul deseori solicitat al legislatorilor țării. Datorită mai ales arhivelor inedite Hagi Ianuș și Hagi Pop, Nestor Camariano reconstituie legăturile întreținute de poet cu Eteria, precum și unele perioade mai puțin cunoscute ale vieții sale în frumoasa Țară Românească, în care s-a stabilit pînă la moarte.

Un capitol deosebit de interesant al cărții este acela în care, reluînd preocupări mai vechi cu privire la *gramatica* lui Christopoulos, autorul subliniază rolul Societății literare greco-dacice în apriga polemică susținută de intelectualii greci în problema limbii și analizează raporturile dintre concepția lingvistică a poetului grec și aceea a lui Heliade Rădulescu și a cunoscutului om de cultură bulgar Vasile Aprilov.

Cu cel de al treilea capitol, Nestor Camariano pătrunde în opera literară a lui Christopoulos, ocupîndu-se de drama eroică *Achille* — una dintre primele piese originale în greaca modernă — într-o amplă prezentare a ediției sale, a subiectului, a reprezentațiilor și traducerilor în limba română. Autorul își exprimă convingerea că, atunci cînd G. Sion, traducătorul piesei, i-o atribuia lui Metastasio, el o făcea din prudență, considerînd că limba greacă intrase într-o perioadă de declin, în țările române, și că se pregătea o adevărată înflorire a curentului italian.

O privire generală asupra liricii fanariote și o foarte completă analiză a poeziilor erotice și bachice ale lui Christopoulos *(Cap. IV)*, dau la iveală

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întreaga documentație existentă cu privire la cele treisprezece ediții din sec. al XIX-lea ale acestora, precum și la circulația lor manuscrisă. Subliniem — printre altele manuscrise descoperite de învățatul neoelenist — mss. 1367 de la Biblioteca Națională din Atena, care, alături de poezii de D. Solomos, Ath. Christopoulos și Tricupis, conține și un *Vocabular românesc*, care dovedește o dată mai mult strînsele legături dintre intelectualii români și greci din această perioadă de tranziție, de care vorbea Dimitrie Popovici în prefața sa la ediția scrierilor lui Heliade Rădulescu. Bogat ilustrat cu versuri, acest capitol prezintă arta poetică a lui Christopoulos, care se caracterizează prin delicatețe și grație. Nestor Camariano constată însă lipsa unor accente patriotice în poezia sa, cu toate că, atît în scrierea sa *Paralele politice*, cît și în proiectele sale pentru viața constituțională a grecilor moderni, Christopoulos a dat dovadă de mult simț civic, de o permanentă preocupare pentru eliberarea poporului grec.

Cap. VII, care tratează *Raporturile lui Christopoulos cu poezia lirică românească*, este deosebit de important pentru istoria noastră literară. Dacă în privința lui Costache Conachi autorul semnalează îndeosebi paralelisme — pe care N. Camariano le urmărește minuțios, atît în ce privește formația lor intelectuală, cît și cariera, mentalitatea și modul lor de a verifica — pentru alți autori români (Nicolae și Iancu Văcărescu, Heliade Rădulescu, B. P. Mumuleanu, Anton Pann, Grigore Alexandrescu, George Săulescu și Gr. H. Grandea), influența exercitată de Christopoulos este mai directă. Autorul reproduce, în text paralel grec-român și adesea cu o traducere franceză, modelul grec și versiunea românească, demonstrînd larga circulație a poeziilor lui Christopoulos în tot cursul secolului al XIX-lea.

Utilitatea acestei vaste și erudite monografii este deci evidentă, căci cunoașterea operei lui Christopoulos și a ecoului său în literatura din Principate constituie un bogat capitol de relații literare româno-grecești. Ea va fi un ghid prețios al istoricilor și comparatiștilor prin bogăția elementelor inedite asupra vieții și operei poetului grec, care își făcuse o a doua patrie din «*fumoasa Valahie*».

N-am vrea să ne oprim aici, fără a evoca și alte aspecte ale neobositei activități pe tărîmul relațiilor româno-grecești ale lui Nestor Camariano, prea curînd dispărut, în plină putere de creație, cînd proiecta încă multe și valoroase lucrări.

Cu pasiunea unui arheolog și cu satisfacțiile acestuia, la fiecare descoperire documentară, Nestor Camariano a căutat să demonstreze, prin întreaga sa activitate științifică, puternicele legături ale culturii românești cu cultura greacă, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Pentru toți cei care studiem fenomenul cultural românesc în această perioadă, lucrările lui Nestor Camariano sînt contribuții indispensabile, care ne permit aprofundarea unor aspecte istorice sau comparatiste, datorită competentelor sale precizări de istorie literară, *Catalogului* întocmit pentru manuscrisele grecești de la Biblioteca Academiei R.S.R., *Bibliografiei analitice a periodicelor românești*, la care a contribuit substanțial și, îndeosebi, datorită studiilor sale atît de interesante privind începuturile literare ale lui Costache Negruzzi, ecoul lui Torquato Tasso și Goethe în literatura neogreacă, sau al lui Gessner și Bernardin de Saint-Pierre în literatura greacă și română, pentru a da doar cîteva exemple.

Pentru istoria politică, cartea sa închinată activității diplomatice a lui Alexandru Mavrocordat Exaporitul (Salonic, 1970), volumul de cîntece patriotice eteriste (București, 1966), ca și un întreg ciclu de studii și publicații documentare consacrate mișcării eteriste, lui Tudor Vladimirescu și Alexandru Ipsilanti, sînt tot atîtea valoroase contribuții. Publicarea, împreună cu Leandros Vranoussis, într-un elegant volum apărut la Atena, a memoriilor unui membru marcant al Eteriei, Athanasie Xodilos, întregește documentația unei perioade tulburi și controversate cu mărturiile obiective ale unui contemporan al evenimentelor din 1821, care nu reușise să le vadă tipărite în timpul vieții.

Recent a apărut la Atena o importantă publicație a sa, ediția *Manualului juridic* al lui Mihail Fotinopoulos (redactat la București în 1765—1777), realizată în colaborare cu prof. Valentin Al. Georgescu, prof. Pan J. Zepos și Anastasia Siphoniou-Karapas. Este vorba de descoperirea și analiza unui izvor juridic fanariot pentru care contribuția românească a fost esențială.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar opera vieții sale rămîne volumul închinat lui Christopoulos, ale cărui emoții în pregătirea apariției sale și la sosirea primelor exemplare am împărtășit-o cu toții. Această frumoasă carte, realizată în condițiile grafice excepționale, cu ilustrații și fascimile evocatoare, luminează un întreg capitol din cultura românească, cu un bogat material inedit.

Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU

Aromunische Hirtenerzählungen aur dem Pindusgebirge. Von Neräiden, Moïren, Dämonen, Drachen, Toten und Träumen, *hrsg und übersetzt von Vassilis Noulas und Nicolas Zbinden, Madliger-Schwale Verlag, Zürich, 1982.*

Între 1969 și 1980, Vassilis Noulas și Nicolas Zbinden au înregistrat și transcris (sub îngrijirea lui Antonis Bousboukis) povestiri ale cuțovlahilor din Pind. Locuind în sate izolate în munți, aromânii vorbesc încă despre balauri și zîne, iele și duhuri, ursitoare și vrăjitori, ca despre niște ființe cu existență reală. Ei aduc astfel în lumea contemporană ecouri ale unor mituri străvechi, pe care le păstrează încă vii.

Vassilis Noulas descrie în *Postfață* bogăția culturii orale și complexitatea situației contemporane a grupului social din care provine. «*Noi, cuțovlahii* (spune Noulas) *ne asemănăm lui Anteus: cînd ne întoarcem la locul obîrșiei și al copilăriei noastre, ne unim cu pămîntul din care ne tragem și căpătăm putere și curaj. Inima mi se zbate în piept cînd, departe fiind de satul meu, aud melodii și cîntece din Gardiki și încep să joc totdeauna unde mi se întîmplă asta. Cu o asemenea obîrșie, ce să te mai înspălmînte? Chiar Moartea devine un prieten și un însoțitor prin viață*».

Încă de acum trei sute de ani, stolnicul Constantin Cantacuzino scria cu durere și teamă că această populație romanică va pieri sub loviturile neîndurătoare ale istoriei. Tache Papahagi își deschide dicționarul său cu afirmația că secolul XX este secolul dispariției aromânilor. Dar cărți ca aceasta pe care v-o prezentăm arată că cei patru sute de mii de vorbitori ai dialectului aromân sînt păstrătorii unei culturi ce aparține tezaurului universal, fără de care lumea ar fi mai săracă spiritual, așa cum mai săracă ar fi la dispariția oricăreia dintre comunitățile ei, mari sau mici. Remarcabil devine în acest caz faptul că în sprijinul autorilor volumului de la Zürich a stat participarea competentă a editorilor și tipografilor, precum și autoritatea morală a unor adevărați savanți și indoeuropeniști sau romaniști din Grecia și din Elveția. Ilustrațiile sînt semnate de Marianne Spalty.

Cătălina VELCULESCU

II. Reviste

Transilvania
an XI, nr. 1—12, 1982, Sibiu

Mensualul «politic, social-cultural și literar» de la Sibiu nu are aspect provincial pentru că nu are complexul provincialismului. Cum semnul distinctiv al acestuia pare a fi goana după scriitori — și în special după critici — de la «centru», *Transilvania* i se sustrage prin faptul că și-a creat o echipă de valoroși critici și istorici literari locali, capabili a susține, la rigoare prin sine, cota onorabilă a revistei (spun asta, deoarece o publicație literară se recomandă — ca orientare, structură și program — prin *critica* sa, în primul rînd). Nota ei de regionalism este una pozitivă, sporindu-i personalitatea și prestigiul, și se referă la constantele preocupări legate de spațiul sibian și transilvan în genere — într-un fel judicios, fără exaltarea patriotismului local. În acest sens, sînt de relevat: grupajul de articole *Din cronica revistei*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(în nr. 4 — unde pînă și locul *cronicii ediției* este luat de un portret al lui G. Bariț, în ipostaza lui de scriitor), articolul, din același număr, despre *Fama Lipschii* (însoțit de reproducerea, în facsimil și transliterație, a nr-ului 7 din cel dintîi ziar românesc). La fel, nr. 5, conceput monografic, se consacră *Răsinarilor*, iar nr. 7 publică texte ale unor scriitori germani actuali, din România, cronici la recente cărți aparținînd acestora, precum și traduceri din O. W. Cizek sau inedite P. Celan. Mai întotdeauna, erudita rubrică *Historia militans* se referă la tradiția transilvană, etc.

Cu totul excepțională e publicarea, în original și în traducere, a *Însemnărilor în limba germană din caietele lui Eminescu*, continuată, număr de număr, din iunie 1981 pînă în prezent. Tot în domeniul publicării de inedite se remarcă apariția versiunii dramatizate a romanului *Arhanghelii* de I. Agârbiceanu, despre a cărei existență nu se știa pînă la data reproducerii sale (în nr. 10, număr omagial de bună ținută). *Centenarul Vasile Pârvan* (nr. 11), s-a bucurat, de asemenea, de un grupaj interesant, din care remarcabil este articolul privindu-l pe memorialist și epistolier; cu ocazia centenarului Joyce, nr. 12 dă în fragment traducerea românească a romanului *Ulysses*.

Transilvania deține una dintre cele mai bogate rubrici ale actualității: *Mișcarea literară*, numărîndu-se, totodată, între foarte puținele publicații de la noi ce dau cu regularitate și în adevăratul înțeles al cuvîntului o *Cronică a edițiilor*, adică o analiză amănunțită a ediției ca atare, și nu divagații despre scriitorul editat. Între altele, din numerele pe 1982: *cronicile* la *Opere — I*, Mihail Sadoveanu, la *Opere X* Tudor Vianu, la *Istoria...* lui G. Călinescu și la *Cronici turcești privind Țările Române*.

Întotdeauna interesantă prin numărul de publicații analizate dar și prin spiritul critic care o guvernează este *Revista revistelor*, concepută într-un mod personal, prin organizarea materialului pe genuri (poezie, proză, istorie literară, critică etc.). Dintre *cronicile literare* ale publicației am reținut pe acelea la *Săptămîna nebunilor* de Eugen Barbu și la *Imnele Țării Românești* de Ioan Alexandru, pentru independența aprecierilor; mai puțin convingătoare cronica la Grigore Vieru (*Izvorul și clipa*, nr. 1). Prin articolul *Javert, Jean Valjean și Florea Firan pe urmele lui Arghezi* (nr. 1), spiritul critic al revistei înregistrează o secvență de ecarisaj în cea mai bună tradiție maioresciană.

Și pentru că admirăm ținuta neprovincială a *Transilvaniei*, găsim potrivit a încheia această succintă prezentare amintind studiul *Scurte precizări despre literatura universală* (nr. 11), adevărată expunere de program, încercare erudită de redefinire a conceptului astfel încît să se acorde o atenție egală tuturor literaturilor lumii.

Nicolae MECU

Steaua
an. XXXIII, nr. 1—12, 1982, Cluj

Dintre revistele mensuale de «*literatură, artă, cultură*» existente la noi, *Steaua* își onorează statutul chiar și atunci cînd, prin forța împrejurărilor, e nevoită să acorde un spațiu mai larg comentariilor ocazionate de centenare (cum ar fi în 1982: Ion Agârbiceanu și Vasile Pârvan), aniversări sau comemorări *(I. L. Caragiale — 130 de ani de la naștere și 70 de ani de la moarte)*.

Preocupările sale de istorie și teorie literară se concretizează nu doar în sporadice articole omagiale (prezente, firește și ele), ci în efortul de a oferi o cît mai diversă gamă de documente (multe dintre acestea inedite), precum scrisorile schimbate între B. P. Hasdeu și M. Gaster (nr. 4), *Epistolarium pers-pessician* (în același număr), Vladimir Streinu «*poet și traducător inedit*» (nr. 6), *Scrisori Agârbiceanu*, sau *Ion Barbu inedit* (ambele, în nr. 9).

Să menționăm, apoi, colaborarea lui Nae Antonescu cu micromonografii de reviste (mai toate intrate în uitare), toate suscitînd un deosebit interes prin bogăția și exactitatea informației.

Dealtfel, nu există număr care să nu ofere fie «recitirea» vreunui clasic, fie amănunte asupra procesului de creație al unor opere celebre (Bazil Gruia — *Laborator poetic blagian*, nr. 9), fie, în sfîrșit, aspecte mai puțin cunoscute din activitatea sau intimitatea existențială a marilor scriitori (vezi: *Sadoveanu* —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

critic literar, nr. 8; sau *Biblioteca lui Liviu Rebreanu*, nr. 9).

În plus, se remarcă, mai ales la comentatorii tineri, tendința de a *reciti* cu un ochi proaspăt, și de a analiza, cu mijloacele criticii moderne, operele clasice, subliniind, spre exemplu, «funcția actanțială» căpătată de *Scrisoarea pierdută* (V. Fanache — *Meditație la o capodoperă*, nr. 1), sau demonstrînd, pe baza unei analize «textologice», valoarea cunoscutei proze caragialiene *Tal* (Maria Vodă Căpușan — *O aventură a textului*, nr. 1). Rezultatele nu sînt, însă, totdeauna cele scontate. Am spune chiar că dimpotrivă. Într-un «*exercițiu de stilistică barocă*», aplicat la opera lui Miron Costin (nr. 5), Cristian Livescu se referă, printre altele, la «*elementul iterativ al construcției*», «*folosit ca o obsesie subminatoare a perfecțiunii*». Un limbaj sofisticat, adesea dublat și de violentarea regulilor gramaticale elementare; s-ar fi cerut evitate astfel exprimări de tipul: «cititorului nu-i *va pare* nici monotonă» etc. (*Monotonă* poate nu, dar *agramată* în mod cert!)

Deși nu dispune de o *cronică* permanentă a *edițiilor* (ca aceea a *traducerilor*, să spunem), totuși revista comentează prompt «evenimentele» editoriale din sectorul respectiv: F. Fanache consemnează începutul ediției *M. Sadoveanu — Opera omnia* (nr. 2), iar Mircea Zaciu întreprinde un bilanț asupra ediției *Liviu Rebreanu — Opere* (nr. 3) etc.

Preocuparea pentru problemele de istorie literară se manifestă și-n modul în care este operată selecția cărților în cadrul *Cronicii literare*. Luînd bunăoară, în discuție *Viața lui G. Călinescu*, de Ion Bălu, sau *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, de Al. Piru, doi dintre *cronicarii* revistei, Mircea Zaciu și G. Grigurcu repun, de fapt, în dezbatere principiile întocmirii unei monografii, biografii sau istorii a literaturii.

Sobră, informată și uneori chiar incitantă, beneficiind de colaborările unor specialiști cunoscuți, *Steaua* oferă cititorilor materiale istorico-literare de un maxim interes.

Dorina GRĂSOIU

Caiete critice
nr. 10, 11, 12 — 1982

În 1982, an marcat pe frontispiciul revistei ca al șaptezeci și șaptelea de la prima apariție, *Viața românească* urmează tradiția, relativ recentă, a suplimentelor trimestriale care apar sub îngrijirea biroului Secției de critică și istorie literară a Asociației Scriitorilor din București sub titlul *Caiete critice*.

Numărul 10 al *Caietelor critice*, publicat în luna martie 1982, continuă seria de articole începută în anul precedent sub titlul *Limbajele liricii românе moderne și contemporane*. Majoritatea contribuțiilor incluse aici sînt, de fapt, analize de text care își propun descifrarea și punerea în relief a unor elemente caracterizante pentru secțiunea cronologică respectivă a poeziei românești. Indiferent de întinderea zonei pe care o abordează, autorii păstrează conștiința apartenenței acestor texte la un *corpus* de o certă specificitate, făcînd astfel pași în direcția istoriei literare: așa se întîmplă cu Ion Pogorilovski, scriind *Preliminarii la descrierea unui arhetip al liricii autohtone*, sau cu Alexandru Călinescu și Mircea Scarlat, analizînd limbajele poetice ale unor Florin Mugur sau Ileana Mălăncioiu.

Asemenea atracție a istoriei literare nu poate fi considerată întîmplătoare sau nesemnificativă, din moment ce numărul 11 al *Caietelor critice* (august 1982) este dedicat în întregime raporturilor dintre critica literară și istoria literaturii.

Problemă dintre cele mai acute ale cercetării literare actuale, «criza istoriei literare» s-a născut din necesitățile firești de înnoire ale unei discipline care progresase prea puțin în decurs de peste un secol; ea a fost insistent teoretizată și dezbătută în anii '60, în perioada de avînt a cercetărilor de tip formalist pe care le denumim cu termenul, uneori imprecis, de «structuralism». Aceste orientări contestau vechii istorii literare dreptul de acces la judecarea literaturii, opunîndu-se în special ideii de evoluție, de progres al formelor artistice, și viziunii «genetice» a literaturii, adică considerării acesteia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca un proces care își are cauzele în afara sa. Cu timpul, cei mai înverșunați adversari ai diacronici, au revenit asupra exclusivismului inițial, mulțumindu-se să-și precizeze poziția de pe care admiteau posibilitatea unei istorii literare : un domeniu circumscris la specificitatea fenomenului literar (numită de Jakobson «literaritate»), și regăsirea poziției criticului-cititor, receptor și el, condiționat de aceiași factori ca și publicul epocii, al operei literare pe care are pretenția să o inserieze într-o tradiție.

O trecere în revistă a succesiunii punctelor de vedere în aceste probleme realizează articolul Irinei Bădescu, *Discursul critic sau „istoricul fără voie"*. Pornind de la a constata actualitatea problemei reconcilierii formalismului cu istorismul, Monica Spiridon încearcă în *Vîrsta modernă a unor false antinomii* un pas mai departe, exemplificînd cu analiza unor modalități ale scriiturii sadoveniene sensurile viziunii istorice contemporane.

Cu numărul 12 al *Caietelor critice* (octombrie 1982) revin pe primul plan problemele de teorie a textului. Sub titlul *Statutul personajului literar : puncte de vedere* sînt grupate articole referitoare la proza și dramaturgia românească actuală, în intenția de a delimita modalitățile specifice ale genurilor literare respective.

Corina POPESCU

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1981, nr. 1—4, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag

Cel de al 55-lea an de apariție al importantei publicații vest-germane editate de Richard Brinkmann și Walter Haug din Tübingen, reunește, în chip liber, fără rigorile impuse de limitele unor teme prestabilite sau ale unor rubrici fixe, studii de istorie și teorie literară, aplicate cu precumpănire asupra literaturii germane medievale și clasice. Perioadei moderne și contemporane i se consacră un spațiu mai redus, acoperit însă de contribuții substanțiale : studiul lui Werner Frizen închinat lui Th. Mann, interpretare a motivului țigării ca loc geometric al principalelor linii de forță ale romanului *Der Zauberberg*, de la metafizica erosului la mistica budhistă *(Die „bräunliche Schöne". Über Zigarren und Verwandtes*, nr. 1) ; analiza în termenii filosofiei lui E. Bloch pe care Barbara Belhalfaoui o întreprinde asupra romanului lui H. Hesse, descifrat ca parabolă a dialecticii topie/utopie *(Utopische Glasperlenspiele oder ist Hesses Roman eine Utopie*, nr. 1) ; dezbaterea deschisă de Manfred Lauffs în legătură cu lirica politică și cu o anume orientare critică pe seama ei, aceasta din urmă denunțată fiind, în spiritul unei polemici cumpănite și clarvăzătoare, ca impas ideologic și confuzie de valori *(Poesie, Politik und ein Professor. Über einen Aufsatz von Jost Hermand zur politischen Lyrik in der Bundesrepublik*, nr. 3). În aceeași sferă a oportunității imediate se înscrie și studiul lui Hans Fromm *(Von der Verantwortung des Philologen*, nr. 4), care este o multidimensională punere în discuție a condiției epistemologice și deontologice a cercetării literare (științificitatea fundamentării conceptuale, raporturile între disciplinele umaniste, necesitatea ineluctabilă a strategiei axiologice în abordarea fenomenelor literare, angajarea cu toată răspunderea a argumentului teoretic în orice demers interpretativ).

Fără demonstrație ostentativă de metodologii și limbaje ultramoderne, ci urmînd, dimpotrivă, direcții de cercetare cu solidă tradiție în spațiul de cultură și limbă germană, precum critica filologică (M. Curschmann, *Texte-Bilder-Strukturen. Der Hortus deliciarum und die frühmittelhochdeutsche Geistlichendichtung*, nr. 3), hermeneutica (M. Boetz, *Nachgeholte Hermeneutik. Zum Verhältnis von Interpretations- und Logiklehren in Barok und Aufklärung*, nr. 4), sociologia literară (S. Jüttner, *Grosstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhundert*, nr. 2), tematologia (W. Frizen, *„Der Knabe lebt!" Über Christus-Imitationen bei Wagner, Nietzsche und Th. Mann*, nr. 3), istoria de idei — *Geistesgeschichte* (Chr. Angelet, *Die romantische Landschaft und der Mythos des primitiven Menschen*, nr. 2) etc. ; studiile de față sînt în marea lor ma-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

joritate importante din cel puțin două motive. Mai întîi, pentru că reprezintă rodul unor *cercetări intensive* care, ca atare, se străduiesc să ofere, în raport de nivelul de la care fiecare în parte a pornit, un plus de informație istorică ori teoretică. Astfel, bunăoară, Hans Krämer *(Zum neuen Platon-Bild,* nr. 1) revizuiește teoria principiilor platonice, în lumina tradiției indirecte, și propune o altă imagine, diferită de cea clasică, a rolului lui Platon în istoria filosofiei; Michael Böhler *(Die verborgene Tendenz des Witzes. Zur Sociodynamik des Komischen,* nr. 3) identifică în *Witz* un proces de integrare transcendentă care îi permite să degajeze un nou model, socio-dinamic, al comicului de limbaj; articolul lui John Hennig *(Goethes Kenntnis des italienischen Schrifttums zur politischen Geschichte und zur Länderkunde,* nr. 1) este un fragment dintr-o lucrare mai amplă ce dă la iveală peste 250 de titluri cunoscute de Goethe în domeniul literelor italiene, titluri neînregistrate pînă acum de bibliografia poetului.

În al doilea rînd, studiile aici în chestiune sînt remarcabile pentru propensiunea lor evidentă, chiar și a acelora care în ansamblu se integrează condiției istorico-literare, către reflecția teoretică. Johann Anderegg *(Über Verständlichkeit oder: angepasste Sprache im religiösen Gebrauch. Am Beispiel der revidierten Lutherbibel,* nr. 4), spre pildă, pornit spre a judeca legitimitatea literară și teologică a ultimei ediții revizuite a Bibliei lui Luther, ajunge să trateze problema delicată a accesibilității în artă, aceea a relației complexe dintre poezie și religie, dintre textul „de serviciu" și textul poetic, de o manieră care să intereseze direct nu numai teologia ori istoria literară germană, ci în egală măsură stilistica, filosofia limbii și estetica oricărui spațiu de cultură.

Un material documentar interesant prin excelență sînt cele două scrisori inedite ale lui Th. Mann către fratele său H. Mann (din perioada 1903—1904) publicate de Hans Wysling în nr. 4 și însoțite de un comentariu pe măsură.

Vlorica NIȘCOV

Revue de l'Histoire littéraire de la France

nr. 1—6, 1982

Aflată în al 82-lea an al apariției sale, cunoscuta publicație franceză, editată sub auspiciile Societății de istorie literară și ale Centrului Național de Cercetare Științifică din Franța, confirmă din nou cu cele șase numere din anul 1982 prestigiul de care se bucură unanim. Structurată pe trei secțiuni mari: *Articole, Note și documente, Recenzii,* completate de alte două rubrici cuprinzînd *Informații* din activitatea științifică și o bogată *Bibliografie* a lucrărilor de specialitate, revista ne prezintă ca și în anii trecuți numere concepute unitar (dar nu linear), cu o orientare evidentă spre studii erudite (Andrée Comparot, *La tradition de la „République" de Cicéron au XVIe siècle et l'influence de Lactance,* nr. 3), cu o rigoare a demonstrației împrumutată parcă din cîmpul științelor exacte (Paul Hoffmann, *Benjamin Constant critique de Jean-Jacques Rousseau,* nr. 1) împletită cu acea extraordinară finețe a analizei, atît de caracteristică școlii franceze (Philip Stewart, Madeleine Therrien, *Aspects de texture verbale dans „Les Liaisons dangereuses"*, în numărul 4, dedicat în întregime lui Choderlos de Laclos). Fără pretenția unei selecții valorice, vom sublinia concluziile deosebit de interesante și mai ales convingătoare la care ajunge Gérard Defaux în studiul *Rhétorique humaniste et Scepticisme chrétienne dans la première moitié du XVIe siècle: Empédocle, Panurge et la „Vana Gloria"* (nr. 1). Pornind de la trei scurte pasaje din primul text al lui *Pantagruel,* în aparență independente unul față de celelalte, dar care puse în relație cu retorica și codul cultural umanist își dezvăluie semnificația reală, autorul ajunge la o subtilă reevaluare a capodoperei lui Rabelais, cu însemnate poziții cîștigate pentru o reconsiderare a ceea ce în umanismul secolului al XVI-lea s-a numit *Hellenismus* sau *sapientia mundi.*

Dacă profilul revistei impune un cîmp de cercetare bine delimitat, sub aspect metodologic studiile vădesc o amplă deschidere și o uimitoare elasticitate. Astfel, grupajul de articole dedicate volumului *Gravitations* de Jules

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Supervielle, unul din cei mai interesanți poeți francezi ai secolului nostru (Jacques Robichez, *Portrait de Supervielle dans „Gravitations"*, Paul Viallaneix, *La poétique de l'espace dans „Gravitations"* și Michel Décaudin, *Sur la prosodie de „Gravitations"*, nr. 1), reușește tocmai datorită varietății metodologice să compună un Supervielle inedit, fascinant, foarte aproape de sensibilitatea poetică a celei mai stricte contemporaneități. Nu mai puțin, cele două numere dedicate centenarului nașterii lui Roger Martin du Gard (nr. 5 și 6), impresionează prin paleta extrem de bogată a abordărilor critice consacrate unuia și aceluiași scriitor: studii de literatură comparată (Martha Onan, *Roger Martin du Gard aux États-Unis* și Shenji Tanamura, *Roger Martin du Gard au Japon*), de cercetare arhivistică (Florence Callu, *Le fonds Roger Martin du Gard de la Bibliothèque Nationale*), de critică psihologică (André Daspre, *Le regard de Roger Martin du Gard dans „Maumort"*), de analiză textuală (Grant E. Kaiser, *„Les Thibault" et l'art de lire*). O mențiune aparte se cuvine studiului *„Le Journal" de Roger Martin du Gard*, semnat de cunoscutul exeget al romancierului francez, Claude Sicard, care are meritul de a depăși simpla prezentare sau analiză a unor pagini inedite, printr-o teoretizare incitantă a raportului *jurnal — operă* în cîmpul creației literare.

În prezent, cînd în domeniul istoriei literare se face tot mai simțită necesitatea repunerii în drepturi a activității de elaborare a instrumentelor de lucru (ediții critice, bibliografii și dicționare de specialitate, culegeri de documente, etc.) — latură considerată deseori mai aridă și mai puțin spectaculoasă —, prestigioasa revistă franceză consacră aproape în întregime un număr (al doilea) publicării corespondenței inedite a lui Montesquieu, exemplar comentată de René Pomeau, personalitate marcantă a istoriei literare contemporane. Cele două articole: *Montesquieu et ses correspondants* și *Principes de l'édition*, precum și numeroasele comentarii pe marginea scrisorilor publicate, scot în evidență legăturile multiple ce se pot stabili între viața sau opera lui Montesquieu și aceste documente inedite: de la deslușirea unor aspecte mai puțin cunoscute din viața intimă a marelui iluminist francez, la studierea influențelor filosofiei engleze sau a receptării lucrării istorice *Considérations sur les Romains*. De altfel, ca o încununare a eforturilor făcute de revistă în direcția formării corpusului istorico-literar al instrumentelor indispensabile de lucru, această veritabilă ediție a *Corespondenței* inedite a lui Montesquieu a obținut recent premiul anual decernat de Academia Montesquieu din Bordeaux.

Luminița BEIU-PALADI

Vignetele:
Duca Miron

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(ianuarie — martie 1983)

În cadrul acțiunilor vizînd dezbaterea unor teme fundamentale cu privire la direcțiile de dezvoltare și specificul culturii și civilizației românești în lume, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a organizat în ziua de 19 ianuarie un colocviu cu tema *Vocația europeană a culturii române*, la care au prezentat comunicări Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Gh. Ceaușescu, Mihai Moraru, George Muntean, Corina Popescu și Mihai Vornicu. Parte dintre acestea sînt consemnate, în versiuni rezumative, în cuprinsul numărului de față al revistei ● Între 1 ianuarie și 28 februarie cercetătoarea Stefana Tarinska de la Institutul de literatură al Academiei de Științe din Sofia a efectuat o vizită de documentare în țara noastră avînd drept scop cercetarea vieții și activității în România a scriitorului bulgar D. Veliksin. Urmărind, de fapt, un obiectiv mai general și anume relațiile culturale româno-bulgare, investigațiile documentare întreprinse de Stefana Tarinska se vor finaliza într-o lucrare, realizată în colaborare cu Rodica Florea, în cadrul acordului bilateral semnat de Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia de Științe din Sofia ● Cu ocazia *Zilelor „Cronicii"*, la Iași, a avut loc colocviul cu tema *Valori clasice în receptare modernă* la care, din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au participat Nicolae Florescu, Andrei Nestorescu și I. Oprișan, împreună cu Edgar Papu și Mircea Martin, alături de Constantin Ciopraga, Al. Călinescu, Mihai Drăgan și Dan Mănucă. Totodată, reprezentanții redacției noastre s-au întîlnit la Institutul de lingvistică și folclor din localitate cu N. A. Ursu, Alexandru Teodorescu, Dan Mănucă și Ioan Holban, într-un instructiv schimb de experiență ● Alte întîlniri ale redacției noastre cu cadre didactice din țară, aflate la București în perioada cursurilor de perfecționare, au avut loc la 10 și 17 februarie la Facultatea de limba și literatura română ● Inspectoratul județean Călărași a organizat la 18 martie, în colaborare cu Casa personalului didactic, un simpozion cu tema *Panait Istrati — 55 de ani de la apariția romanului „Ciulinii Bărăganului"*. Discuțiile au fost conduse de Al. Săndulescu și Marcel Duță. ● Zoe Dumitrescu-Bușulenga și George Munteanu au fost amfitrionii unui dialog dedicat aniversării *Luceafărului* eminescian, desfășurat în ziua de 19 martie la Casa corpului didactic din București. Cu această ocazie au fost prezentate profesorilor din Capitală preocupările actuale ale *Revistei de istorie și teorie literară* ● Cercul integrat de sociologie literară ce-și desfășoară activitatea lunar în cadrul Institutului nostru a dezbătut în acest prim trimestru de existență următoarele teme: *Conceptul de lectură din perspectivă sociologică și critică* (organizator Paul Cornea); *Două modele explicative transcendente textului: modelul sociologic și modelul psihanalitic* (organizator Roxana Sorescu); *Contribuții la o semiotică a titlurilor volumelor de poezie contemporană (1952—1981)*, (organizator Mircea Vasilescu, student în anul III la Facultatea de limba și literatura română din București). La discuții au participat Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Mircea Anghelescu, Florin Berindeanu, Elena Loghinovski, Nicolae Mecu, Dan C. Mihăilescu, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Mariana Pascu, Monica Spiridon,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cătălina Velculescu, Stan Velea, Mihai Vornicu, studenții Elena Bortă, Mădălina Ciurea, Andra Șerbănescu, Iulian Costache, precum și Sung Shaofeng (doctorand, Beijing) ● La 29 martie a avut loc la Curtea de Argeș un simpozion *Urmuz* organizat de revista *Argeș*, la care au luat parte, cu comunicări, Nicolae Mecu și George Muntean ● Apariția numărului 1/1983 din noua serie a *Revistei de istorie și teorie literară* s-a bucurat de o călduroasă primire în coloanele ziarelor *Scînteia* și *România liberă*, ale săptămînalelor *România literară*, *Flacăra*, *Cronica*, *Orizont*, *Tribuna*, ale revistelor lunare *Astra* și *Argeș*, precum și în emisiunile culturale ale Radioteleviziunii române. Tuturor acestora le adresăm mulțumirile noastre colegiale.

O prietenă a literaturii române

Cu întîrziere am aflat că anul trecut s-a stins din viață, la Tel-Aviv, după o lungă suferință, Dora Litman (Litany).

Profesoară la liceul «Focșenean», director al liceului «Arianu», membră a Institutului nostru încă de la înființare, în 1952, ea s-a mîndrit totdeauna cu faptul că viața i-a dat șansa de a fi avut în G. Călinescu — tînărul asistent al lui Ramiro Ortiz — un prieten al anilor de studenție «la italiană».

De la studiile despre Șt. O. Iosif și Mihail Sebastian, la traducerile din I. Lewinsohn, Ioachim Prinz, Howard Fast, Martin Buber și pînă la ultimele contribuții, Dora Litman a adus în ceea ce a scris, în perioada cît a lucrat la Institutul „G. Călinescu", o motivație sobră și obiectivă, neuitînd niciodată ce datorează pămîntului românesc de care se simțea atît de legată.

O revăd și acum pe Dora Litman, în anii 1953—54, la o ședință în aula Academiei, alături de Alice Săvulescu, vorbind însuflețită vecinei sale despre romanul Bietul Ioanide *și despre excepționalele atribute ale artei călinesciene.*

În ultimii ani de viață, revenind de cîteva ori printre noi, și-a mărturisit bucuria pentru reușita de a fi înființat o catedră de limba română la Universitatea din Ierusalim. Pentru ea, însă era — constatăm acum, cu regret — prea tîrziu.

A fost un om de spirit, un prieten de calitate, o prezență umană și intelectuală fermecătoare.

Marin BUCUR

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

Capitolul II

1. Sacrificiul vedic capătă o mare amploare și noi semnificații în literatura liturgică posterioară, cunoscută sub numele de *Brahmanas*. Acțiunea sacră, prin care însul restaurează armonia în raporturile lui cu forțele naturii (zeii vedici) sau le cere ajutorul — este cu timpul personalizată, ca o forță magică și autonomă ce permeiază întreg cosmosul. Sacrificiul ajunge el însuși un zeu, mai puternic decît ceilalți zei, pentru că prin forța lui îi suportă. Noțiunea aceasta magică a sacrificiului se întîlnește și în multe imnuri vedice; dar adevărata ei elaborare i-o dă *Brahmanele*. Aici țelul sacrificatorului (sau oficiantului) nu mai este de a intra în raporturi — de cerere, sau armonie, sau iertare — cu zeii, ci de a ajunge el însuși zeu prin obținerea nemuririi. Sacrificiul e înțeles ca un joc de forțe sacro-magice care asigură calitatea de a fi zeu *(devatma)*. Funcția lui e de a da o viață eternă în locul vieții corporal-animice a oficiantului.

Că e vorba de o «nouă naștere», textele ne-o mărturisesc lămurit prin simbologia ce se aplică pieselor rituale și diverselor acțiuni sacrificatorii. «Preoții (brahmani) transformă în embrion pe cel căruia îi dau consacrarea *(dikshâ)*. Ei îl stropesc cu apă: apa e semen virile..., îl fac să intre într-un hambar special: acesta e matricea..., îl acoperă cu un vestmînt: e amnion...» *(Altareya*, citat de *Levi*, Sacrifice, 104—105). Prin forța sacrificială, ceea ce e omenesc și trecător se transformă în divin și etern. Virtutea sacrificiului nu piere însă odată cu reîntoarcerea oficiantului în viața de toate zilele, nesacră și nesacrificială: după moarte oficiantul își recîștigă natura divină. De aceea și «întoarcerea» lui în zona sacrificiului e plină de riscuri și trebuie împlinită cu mari precauții: pentru că se întoarce din divinitate la umanitate.

Concepția aceasta despre sacrificiu ca instrument de divinizare evoluează, și găsim în unele *Brahmane* afirmația că numai «cei ce știu sunt nemuritori». De la ritualismul magic se trece la gnoză, evoluție ce va fi desăvîrșită pentru întîia oară în India de către *Upanishade*. Dar *Brahmanele* ne interesează aici și din alt punct de vedere: pentru ideia substituției sacrificiului prin asceză și chiar

---

* Descoperită cu cîtăva vreme în urmă, pe cînd efectuăm investigații în fondul documentar al Universității din București, *teza* de doctorat a lui Mircea Eliade ne-a fost pusă la dispoziție cu devotată participare de către Sanda Trocmaer, șeful serviciului respectiv de arhivă, căreia îi exprimăm și pe această cale profunda noastră gratitudine.

Transliterarea textului s-a făcut în conformitate cu normele ortografice în vigoare. Punctuația a fost și ea actualizată tacit. Am respectat totodată unele particularități morfologice, specifice scriiturii autorului (mai de grabă ale epocii); astfel, am conservat diftongul — *ei*, la genitiv-dativul singular al substantivelor feminine articulate enclitic (ex. pregătirei, metafizicei etc.), precum și forma *sunt* a prezentului indicativ, la persoanele I singular și a III-a plural de la verbul *a fi*.

În general, se poate vorbi, la Mircea Eliade, de un acut simț de perspectivă al evoluției limbii literare.

Constantin POPESCU—CADEM

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o rudimentară practică yogică. Se substituie sacrificiului un sacrificiu intern, adică se identifică piesele rituale și acțiunile ceremoniale cu anumite organe și funcțiuni ale trupului omenesc. Iar ceea ce se obține prin sacrificiu — nemurirea, participarea la divinitate (*devatma*) — se obține și prin asceză sau yoga. Mai tîrziu, cînd practicile ascetice vor căpăta un substrat metafizic, se va afirma mai mult: că yoga și asceza sunt superioare sacrificiului, căci ele conduc la liberarea totală a sufletului — pe cînd sacrificiul conduce numai la divinizarea lui, și liberarea e superioară calității de zeu.

Vastitatea și ramificațiile doctrinelor *Brahmanelor* ne împiedică să precizăm cronologic evoluția acestor idei și evoluția noțiunii de substituire. *Brahmanele* sunt o adevărată junglă de doctrine și superstiții, multe contradictorii, în care se găsesc și germenii speculațiilor următoare, dar și un enorm balast. Totuși, valoarea acordată de *Brahmane* ascetismului și yogei ca un sacrificiu interior — e bine documentată.

Încă din epoca vedică se identifică, timid și confuz, valoarea sacrificiului cu valoarea ascezei (*tapas*). *Rig Veda* (X. 167. 1) spune că Indra a cîștigat cerul prin *tapas*, și această idee apare clară în *Taittiriya Brahmana* (III.12 3.1.) care afirmă: «Zeii au obținut rangul lor divin prin austeritate (*tapas*)». De fapt, și *tapas* e tot un sacrificiu — și autorii *Brahmanelor* și *Upanishadelor* au înțeles aceasta. Dacă într-un sacrificiu vedic se oferă zeilor *soma* — unt topit și focul sacru — într-o practică ascetică se oferă un sacrificiu interior, în care funcțiile organice sunt identificate cu libațiunile și obiectele sacrificiale. Respirația e identificată adesea cu o «libație neîntreruptă». Două texte, pe care le traducem, ilustrează precis concepția aceasta a sacrificiului interior. Ea e creație fecundă în spiritualitatea indiană, și va putea păstra în sînul hinduismului chiar pe asceții și misticii cei mai autonomi; căci practicile lor ascetice vor fi întotdeauna un sacrificiu simbolic, și practicînd riturile sacre ei participă, încă, la comunitate.

«Ei îl numesc, „*agnihotra* interior». Cît timp un om vorbește, nu poate respira, și atunci el oferă răsuflarea vorbirii; cît timp respiră, nu poate vorbi, și atunci oferă vorbirea răsuflării. Acestea sunt cele două continuie și nemuritoare oblațiuni; treaz și dormind omul necontenit le oferă. Toate celelalte oblații au un sfîrșit și posedă natura actului (*karma*). Cei vechi cunoscînd acest adevărat sacrificiu, nu ofereau agnihotra» (*Kaushitaki-Brahmana Upanishad, II. 5*).

Aceeași idee, mai puțin crud expusă, o găsim și într-un text mai vechi, *Chândagya Upanishad* (v. 19—24): «Adevăratul nostru sacrificiu consistă în a face oblații *pranei* din noi. Cel care nu cunoaște acest sacrificiu interior, chiar dacă ar împlini un sacrificiu formal, zvîrle pur și simplu oblațiile în cenușe». Această formă de sacrificiu — asupra căreia vom reveni cînd vom discuta teoria răsuflărilor (*prana*) în fiziologia mistică indiană — se numește, deobicei, în cărțile orientaliștilor, «sacrificiul mental». Am numi-o mai degrabă, o interiorizare sacrifială a practicilor rituale; ea nu implică numai o *oraison mentale*, dar o asimilare liturgică mai vastă a funcțiunilor vitale omenești cu viața cosmică (Mircea Eliade, *Some aspects of the interiosation of the Hindu Ritual*, Roma 1932).

Înlocuirea ritualului cu o practică rituală interiorizată, cu yoga — se poate urmări prin toate etapele ei în literatura Upanishadică. În *Śvetaśvatara Upanishad* — o upanishadă destul de tîrzie, care cuprinde în germen doctrine *Samkhya* și *Yoga*, colorate cu o nuanță teistic-vedantină — se spune că cel care practică yoga ajunge nemuritor și fără vîrstă. Aici, yoga a înlocuit definitiv ritualele vedice care dăruiesc nemurirea. Prin practica yoga, adaugă *Śvetaśvatara Upanishad*, «se obține o stare de completă despersonalizare, *samadhi*, în care sufletul individual contemplă și se identifică cu sufletul universal». Dacă un om înțelept își ține ridicate cele trei părți ale corpului (pieptul, grumazul și capul) și își îndreaptă simțurile și mintea către inimă, el va traversa pe barca lui Brahman toate torentele care-l înspăimîntă. Ținîndu-și răsuflarea, evitînd orice mișcare, el trebuie să răsufle încet prin nări. Trebuie să-și stăpînească mintea, acest car purtat de cai nărăvași. El trebuie să-și continuie practica pe un loc neted, pur, fără foc și fără praf, plăcut, agreabil la vedere, plin de peșteri și adăposturi. Cînd yoga este îndeplinită, formele care apar întîi, producînd apariții în Brahman, sunt acelea ale fumului, soarelui, focului, vîntului, licuricilor, fulgerilor, și lunei. Cînd,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca și pămîntul, apa, lumina, căldura și eterul, apar cele cinci calități ale yogei, atunci nu mai e nici boală, nici bătrînețe, nici suferință pentru acela care a obținut un trup produs de către focul yogei... «Asemenea unei oglinzi de metal care, acoperită cu praf, lucește din nou, după ce a fost curățită, tot așa este acela, mulțumit și liberat de durere, după ce a văzut adevărata natură a sufletului. Și cînd cu ajutorul adevăratei naturi a sufletului el vede, ca la lumina unui fulger, adevărata natură a lui Brahman atunci cunoscînd pe nenăscutul și eternul Dumnezeu care este dincolo de toate naturile, el este liberat de orice legătură». *(Śvetaśvatara Upahishad II 8—15).*

Se observă că practica yoga era destul de cunoscută în timpul cînd s-a compus această upanishadă, deși tehnica meditației nu e pe deplin expusă (lipsesc, de pildă, *dhārani* și *dhyana* ca etape pregătitoare transei ultime, *sāmadhi).* Scopul era abandonarea eului limitat și a întregei vieți psiho-mentale pe care o alimentează, pentru atingerea stării supreme, identitatea cu Brahman. În timp ce alte upanishade promovau contemplația metafizică drept singura cale pentru atingerea lui Brahman — revelația experimentală a identității efective dintre sufletul omului și sufletul cosmosului. *Śvetaśvatara* propune pentru atingerea aceleiași revelații experimentale o tehnică yoginică. Din acest punct de vedere, *Śvetaśvatara* poate fi socotită un text de mistică experimentală, în timp ce marele *Upanishade* rămîn de cele mai multe ori la scheme abstracte, metafizice, care slujesc numai ca puncte de plecare pentru meditația în singurătate. Faptul că expresia mistică *samādhi* apare pentru prima oară în *Śvetaśvatara Upanishad* întărește părerea noastră că această upanishadă a fost compusă într-un mediu de mistică experimentală. Întîlnim aici o expunere destul de completă a practicii yoga.

Despre necesitatea introversiunei pentru a atinge punctul de plecare al contemplației mistice, ne vorbește *Katha Upanishad* (II.4.1): «Simțurile noastre au fost create de Dumnezeu cu tendința de a se mișca în afară. De aceea omul privește mai mult în afara decît înlăuntrul lui. Rareori un om înțelept, doritor de viața nemuritoare, privește către sufletul său interior cu ochii îndreptați înlăuntru». Trecerea de la ritual la asceză — ambele doritoare de nemurire prin divinizarea omului — e de mult făcută. Înțeleptul caută de acum să depășească asceza prin contemplație mistică, prin exploatarea vieții sale interioare, prin purificarea și adîncirea meditației. Scopul nu mai e nemurirea obținută prin ritual sau prin puterea magică a ascezei, ci identitatea cu Brahman, cu sufletul cosmic.

Evident, această identitate nu poate fi obținută fără o anumită puritate ascetică. Asceza și spiritualitatea au mers întotdeauna mînă în mînă, în India ca și în altă parte. Ceea ce se schimbă, însă, e primatul ascezei ca atare, și înlocuirea valorii ei pur magice printr-o valoare instrumentală. Asceza începe a fi considerată ca o experiență preliminarie contemplației mistice. *Mundaka Upanishad* afirmă că *atman* nu poate fi realizat de un om care nu duce o tenace și austеră viață spirituală (III.2.4.) «Atît timp cît un om nu se simte dezgustat cu lumile în care îl aduc faptele sale și atît cît nu e convins că lumea care se află deasupra acțiunilor nu poate fi atinsă prin nici o acțiune, oricît ar fi ea de bună, nu are dreptul să intre în lumea spirituală, pe care trebuie să o caute cu smerenie, apropiindu-se de un *guru* care a realizat Sufletul» (I.2.12). Dezgustul de viața fenomenică — tranzistorie și dureroasă — e primul pas către renunțare și contemplație. «Acel om e socotit de Dumnezeu un adevărat Brahman, care e dezgustat de naștere, de moarte și de turburări mentale și fizice». *Shanka-smritti,* VII. 10—11; cf. *Manu,* II, 96). Manualele de mistică și de ascetică buddhistă stăruie asupra «dezgustului» ca element motrice al perfecțiunii morale și liberării.

În *Upanishadele* mai tîrzii — colorate din ce în ce mai accentuat de idei vedantine sau cuprinzînd amănunte asupra practicei *Yoga* — vom avea prilejul să urmărim dezvoltarea și valorificarea anumitor elemente de tehnică contemplativă. Teoria mistică a «răsuflărilor», pozițiile corporale, fiziologia ascetismului — sunt amănunțit expuse în literatura upanishadică tardivă. Le vom examina în capitolul dedicat fiziologiei mistice, unde vom constata încă o dată originile rituale ale misticei indiene, care a început prin a fi interiorizarea unui sacrificiu, pentru a sfîrși în experiența identității sufletului cosmic cu sufletul individual. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

același capitol vom încerca a dovedi esența pre-vedică și pre-ariană a practicilor *yoga*, pe care brahmanismul, ca și buddhismul le-a asimilat și le-a purificat, ridicîndu-le de la magie la contemplație.

2. Se pare că brahmanismul ortodox arian, n-a acceptat de la început și integral practica *Yoga*. Ea aparținînd straturilor pre-ariene — cum dovedesc săpăturile de la Mohenjo-Daro brahmanii arieni, autori ai *vedelor* și deținătorii ritualelor ortodoxe, nu puteau privi cu simpatie asemenea practici de barbar misticism. Statuetele găsite la Mohenjo-Daro și aparținînd civilizației de pe valea Indusului (3250 în. Chr. după calculele lui Sir John Marshall, în *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London, Probsthain, 1931), dovedesc că pozițiile clasice ale yoginului *(asana)* și practica meditației prin concentrarea privirii între sprîncene *(ekagrat)* erau cunoscute acelor societăți și se integrau perfect în religia lor, care se deosebea net de religia vedică a noilor cuceritori arieni, pentru că adora principiul feminin, natura, în timp ce pantheonul vedic e reprezentat numai de forțe masculine. Obîrșia practicii *Yoga* din religiile non-ariene și pre-vedice e perfect dovedită, deși fiind asimilate cu timpul de către vedism, au fost puse în legătură cu teoria și practica sacrificiului vedic și au ajuns, după cum am arătat, să înlocuiască însuși sacrificiul.

Rezistența ideilor brahmane împotriva acestor practici de mistică populară (căci civilizația de la Mohenjo-Daro n-a dispărut odată cu cucerirea ariană, ci s-a prelungit subteran, supraviețuind multă vreme în straturile populare), se poate ghici din anumite pasagii din literatura Brahmană. Totuși, cînd cele dintîi sinteze hinduiste s-au împlinit și ortodoxia brahmană a acceptat în sînul ei idei și practici autohtone (vezi *nota* de la finele acestui capitol), au fost asimilate și practicile *Yoga*. Literatura ortodoxă de la începutul evului mediu — care cuprinde însă documente mult mai vechi — e familiară cu fiziologia și mistica yoginilor. În, deosebi cărțile juridice pomenesc de yoga în legătură cu datoriile eremitului și purificarea păcatelor. Dacă cronologia literaturii indiene ar fi mai bine fixată, s-ar putea urmări rezistența împotriva yogei și continua ei victorie. *Yoga* e în cele din urmă acceptată, dar numai pentru brahmacarini (adică pentru studenții care învață *Vedele* cu ajutorul brahmanilor) și pentru pustnici. Lauda yogei variază în diversele enciclopedii juridice ortodoxe, căci, după cum spune Manu, «ascetismul și cunoașterea conduc la supremul Bine; prin ascetism se distrug păcatele și prin cunoaștere se atinge nemurirea» (XII, 107).

Cîteva texte principale vor ilustra cunoștințele tehnice asupra yogei, posedate și aprobate de către autorii ortodocși.

Vasishta Dharmashâstra XXV: «Hotărît, întotdeauna în practica *Yogei*, el trebuie, mereu, să-și rețină răsuflarea. Pînă la capătul unghiilor și pînă la capătul părului el trebuie să împlinească cea mai înaltă austeritate (5). Prin oprirea [expirației] se naște aerul, iar prin aer se produce foc, și atunci din căldură se formează apă; așadar el e purificat intern de aceste trei [elemente sacre] (6). Nici chiar prin severe austerități, nici prin zilnică recitare a *Vedelor*, nici prin sacrificii nu poate cel de două ori născut să atingă acea condiție pe care o atinge prin practica *Yoga* (7). Prin practica *Yoga* adevărata cunoaștere se obține; *Yoga* este culmea Legei Sacre; practica *Yogei* este cea mai înaltă și eternă austeritate; de aceea el trebuie întotdeauna să fie absorbit în practica *Yoga* (8)». *(The Sacred Laws of the Aryas*, vol. II, trs. G. Buhler, *S.B.E.* vol. 14, 1882, p. 125 și urmare). În aceeași carte practica *Yoga* capătă și o valoare purificatorie «Dacă neobosit își reține de trei ori răsuflarea după regula *Yoga*, păcatele pe care le-a făcut într-o zi și într-o noapte sunt pe loc distruse» *(ibid.* XXVI, 1). Aceasta dovedește încă o dată valoarea magică a ascetismului și identificarea ascetismului expiratoriu cu practica *Yoga*.

Vishnusmritti (Codul lui Vishnu) XCII: «Șezînd cu picioarele încrucișate, cu mîna dreaptă așezată pe cea stîngă, cu limba fixată pe palat, și fără să-și atingă dinții, cu ochii îndreptați în vîrful nasului, și fără să privească la nici una dintre cele [patruj părți ale cerului, liberat de teamă, stăpîn pe sine, el trebuie să mediteze asupra sufletului, care este separat de cele douăzeci și patru de elemente... Dacă rămîne concentrat într-o asemenea meditație timp de un an de zile el obține starea de Yogi» *(S.B.E.* VII, trsl. Jolly, p. 285—286, Oxford, 1880).

În aceeași carte, *Vishnusmaritti*, se vorbește și despre meditația mistică asupra lui Vishnu, contemplat în toată măreția sa de zeu cosmic, așa cum l-am mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întîlnit și în *Bhagavad-Gita*. Cînd yoginul e incapabil să se concentreze asupra sufletului fără formă *(nirâkâra)* el trebuie să mediteze succesiv asupra elementelor minții, intelectului, sufletului etc. ; sau dacă e incapabil să atingă meditația supremă chiar pe această cale, el trebuie să mediteze asupra sufletului *(Purusha)*, ca și cum ar fi o lampă ce luminează în inima sa ca într-un lotus răsturnat. Această viziune care ajută concentrarea și facilitează transă mistică, e foarte comună în literatura contemplativ-ascetică indiană. Întîlnim în foarte multe manuale mistice această ascensiune de la contemplația pe bază vizuală, la contemplația directă, abstractă, care singură poate conduce la iluminarea supremă. Ceea ce e interesant de observat e caracterul magic al practicii *Yoga*, așa cum o înțelege și o expune *Vishnusmritti* — «orice ar medita, se obține de către cel care meditează ; atît de mare e puterea misterioasă a meditației. De aceea yoginul trebuie să înlăture tot ce e pieritor din gîndurile sale și să mediteze numai asupra aceea ce este nepieritor. Dar nimic nu e nepieritor în afară de *purusha* (sufletul). Unindu-se cu el (prin necontenită meditație) yoginul obține liberarea finală» (XCII, 11—14).

În metafizica pură, Vedanta, practicile *Yoga* nu se bucură de importanța pe care i-o acordă alte sisteme filosofice indiene. *Shankara*, deși nu dezaprobă meditația *Yoga*, o găsește inferioară adevăratei meditații metafizice, obținute prin dialectica vedantină, care conduce la iluminare și liberare prin înțelegerea iluziei *(mâyâ)*. *Yoga*, spune *Shankara*, «conduce la posesiunea unor puteri extraordinare», dar «cea mai înaltă beatitudine nu se poate atinge pe calea Yogei» *(Vedanta Sutra*, vol. I p.223,298). *Shankara* reprezintă încă o reacțiune brahmană împotriva *Yogei* ca instrument de atingere concretă a Divinității prin meditație și devoțiune mistică. Adevărata *Vedanta* preferă cunoașterii mistice, devoționale, o cunoaștere pur metafizică.

Yoga, chiar pentru învățați, nu s-a disociat niciodată de practicile magice, de *clairvoyance*, transe, și «puterile» cu care a avut la început legături organice. Ramanuja, al doilea mare maestru al filosofiei Vedanta, își mărturisește astfel opiniile asupra practicilor Yoga : «Raihva, care prin puterea cunoașterii sale Yogice, știe tot ce se întîmplă în cele trei lumi...» *(Vedanta Sutra*, I.3.35 ; trs. Thibault *S.B.E.*, vol. 48, p. 340). Același Ramanuja e conștient însă că «cel mai înalt Suflet e direct intuit de acele persoane care practică concentrația mistică a minții», adică *Yoga (ibid.*, p. 273). Concentrația aceasta mistică este, însă, pentru Ramanuja legată întotdeauna de *bhakti (ibid.*, p. 284), ca și *Bhagavad-Gita*.

S-au constatat originile rituale ale practicei *Yoga*, directa lor legătură cu asceza și magia, și rezistența pe care au întîlnit-o pînă ce au fost complet asimilate de religiozitatea și instituțiile civile brahmane.

NOTA :

Asimilarea practicilor autohtone, magico-yoginice, de către brahmanism nu e un fenomen unic în istoria religioasă și culturală a Indiei. Hinduismul, chiar în timpurile recente, în opera lui de expansiune și prozelitism, asimilează culturile locale în regiunile locuite de triburi non-ariene și non-dravidiene (aparținînd grupului tibeto-birman, Mon Khmer, etc.), transformînd zeii totemici în zeități brahmane și dînd interpretări noi, hinduiste, ritualelor barbare. Cînd asemenea triburi se convertesc la hinduism, ele adoră divinități hinduiste (de obicei divinități feminine, care simbolizează natura vegetală), dar nu apelează la serviciile vreunui preot brahman pentru cult și celelalte ceremoniale (cf. S.C. Mitra, *On the Conversion of Tribes into Castes in North Bihar*, în *Journ. Anthr. Soc. Bombay*, vol. XII, nr. 6, p. 735—743), semn care precizează întotdeauna caracterul non-arian, autohton, al triburilor. Chiar cînd acestea adoptă legislația hinduistă și regulile castelor, refuză totuși ajutorul brahmanilor. În mai toate culturile populare din India — adorarea pomilor, izvoarelor, lacurilor etc. — nu se întrebuințează un brahman (S. C. Mitra, *Notes on Tree-Cults in the Distr. of Patna*, în *S. Bihar*, în *Journ. Bihar Orissa Res Soc.*, 1928, p. 278—279) pentru ceremonialul templului sau altarului. Majoritatea acestor idoli aborigeni (citeodată reprezentați prin cîte un fetiș) sunt identificați cu nenumăratele încarnații ale zeiței Kali. Astfel e cazul zeiței Kalijai, zeița tutelară a lacului Chilca din Orissa, a cărei origină aborigenă e dovedită și de faptul că i se sacrifică găini (S.C. Mitra, *The Cult of the Lake-Goddess of Orissa*, în *Journ. Anthr. Soc. Bombay*, XII, 1921, nr. 2, p. 190—197 ; din numeroasele studii ale acestui antropolog și folclorist, asupra problemei ce ne interesează — asimilarea culturilor locale, tribale, de către hinduism — trebuiesc citate următoarele : *On the Cult of the Tree-Goddess in Eastern Bengal*, în *Man in India*, vol. II, 1922, p. 228—241 ; *On the worship of the Pipal Tree in N. Bihar*, în *J.B.O.R.S.* : dec. 1920, p. 570—572 ; *On the Cult of the Jujube Tree*, în *Man in India*, vol. V. 1925, p. 115—131).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Anumite locuri şi monumente, probabil adorate în India din timpurile preistorice, au fost înglobate în hinduism şi socotite sanctuare ale zeilor vedici. Acelaşi lucru şi cu buddhismul, care, evoluînd dintr-o religie populară, a trebuit să accepte şi divinităţi inferioare (Yaksas, Nagas, Devas), socotindu-le zeităţi protectoare ale venerabilelor *stupa* cu urmele lui Buddha (Ramprasad Chanda, *Medieval Sculpture in Eastern India*, în *Journ. Depart. of Letters*, Calcutta University, vol. III, p. 225—246, în special p. 236). Despre vicisitudinile buddhismului popular în India şi relaţiile lui cu culturile locale, vezi Nagendra Nath Vasu, *The Modern Buddhism and its followers in Orissa* ; Benoy Kumar Sarkar, *The Folk-Element in Hindu Culture*, London, 1917 (p. 169, 181, etc.) ; Haraprasad Shastri, *Buddha Gana o Dohâ*, Calcutta, 1916 (în bengali).

Se ştie că multe din religiile Indiei — chiar cele pur spirituale — păstrează încă fondul primitiv, animist, al culturilor aborigene (cf. P. C. Bagchi, *Primitive elements of Jainism*, în *Journ. Depart. Letters*, vol. V, 1921, p. 349—364). Dar marile influenţe le-au primit arienii în India de la populaţiile dravidiene, din sudul peninsulei, care şi ele, se crede, au fost influenţate le către civilizaţiile maritime micronesiene. Începînd de la limbă şi sfîrşind în filosofie, cuceritorii arieni au împrumutat şi au fost influenţaţi de către localnicii dravidieni. Caldwell a dovedit că flexiunea ariană datorează mult contactului cu populaţiile dravidiene (cf. *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, p. 39, 225) şi se pare chiar că o întreagă clasă a sunetelor cerebrale din sanskrită a luat naştere prin influenţa dravidiană (Grierson, *Linguistic Survey of India*, Calcutta, vol. IV, p. 279). Marea înrîurire se observă însă în religie, unde cîlturi aparţinînd cu desăvîrşire altor zone decît cea ariană au fost integrate în hinduism şi acceptate de către cei mai ortodocşi brahmani (cf. Bishop Henry Whitehead, *The Village Gods in South India*, ed. II, Calcutta, 1921 ; W. T. Elmore, *Dravidian Gods in Modern Hinduism*, New-York, 1915).

Divinităţile locale *(gramadevata)* sunt specifice localităţilor dravidiene (G. Oppert, *On the original inhabitants of India*, Madras, 1898, p. 450 şi urm.), precum şi acele zeci de mii de duhuri *(Bhuta)*, care intervin zilnic în viaţa şi cultul săteanului indian. Dar nu numai religia maselor a păstrat aceste elemente primitive, ci înşişi marii zei indieni s-au conformat mentalităţii dravidiene (vezi în Oppert, capitolele : *Vishnu and Yoni* p. 329—331, şi *Linga and Shiva*, p. 370—382).

Descoperirile de la Mohenjo-Daro au dovedit că Shiva era adorat de acele populaţii preindiene de pe valea Indusului, patru mii de ani în. Chr. Relaţiile dintre dravidieni şi populaţiile de la Mohenjo-Daro sunt încă prea puţin cunoscute pentru a putea preciza istoria acestui zeu specific indian. Studii mai recente, asupra cărora vom reveni îndată, au descifrat o origină şi mai depărtată—pre-ariană şi pre-dravidiană — a multor credinţe şi simboluri indiene. Este în orice caz hazardat şi cel puţin prematur să se spună, cum susţine G. W Brown *The Sources of Indian Philasaphical Ideas*, în *Studies in Honor of Maurice Bloomfield*, Oxford Univ. Press, 1920, p. 75—88) că absolut toate marile intuiţii şi fundamentalele noţiuni ale gîndirii indiene aparţin dravidienilor, şi că doctrina transmigrării sufletelor, de pildă, se întemeiază pe ideile animiste dravidiene, sau că *Upanishadele* au fost o ultimă elaborare a doctrinelor dravidiene. Ceea ce e adevărat e faptul că *puja*, cultul ca atare, nu aparţine spiritualităţii ariene — ci e un exerciţiu pur asiatic, crescut şi dezvoltat pe pămînt asiatic. A trebuit să treacă mii de ani pentru ca hinduismul oficial, bazat pe cultul vedic (care era oficiat de brahmani) să accepte *puja*, un cult popular şi propriu localnicilor. Spiritul acesta nonarian se relevă şi în sisteme rituale sau filosofice ce depăşesc religia folclorică ; Tantra, de pildă, al cărui ceremonial şi inconografie, meditaţie şi contemplaţie, sunt străine spiritului arian.

După ce prof. Sylvain Lévi a încercat în fundamentalul său studiu *Pré-aryen et pré-dravidien (Journal Asiatique*, 1923, vol. II, p. 1—57) să pună la îndoială caracterul arian al multor nume din vechea geografie indiană şi să sugereze o influenţă austro-asiatică, au apărut mai multe contribuţii, majoritatea datorate lui Jean Przyluski, care au dovedit că asemenea influenţă austro-asiatică se descoperă şi în alte domenii în afară de cel al faptelor lingvistice. De pildă, numerotaţia vegesimală — existentă şi astăzi în Bengal — aparţine domeniului austro-asiatic (J. Przyluski, *Bengali Numeration and Non-Aryan substratum*, în volumul *Pre-aryan and Pre-dravidian in India*, Calcutta Univ. Press, 1929, p. 25—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

32 ; *La numération vigésimale dans l'Inde* în *Rocznik Orjentalistyczny*, vol. IV 1926, p. 230—237). Într-o serie de articole publicate în *Bulletin de la Société de Linguistique*, prof Przyluski a dovedit originea austro-asiatică a multor cuvinte din limbile moderne indiene. Iar în altă serie de studii (*La Princesse à l'odeur de poisson et la Nâgi dans les traditions de l'Asie Orientale*, în *Etudes Asiatiques* vol. II p. 265—284 ; *Le Prologue-cadre des Mille et une Nuits et le thème de svayamvâra*, în *Journal Asiatique*, 1924 p. 101—137), dovedește că unele legende mitologice indiene reflectează anumite aspecte ale civilizației maritime din sud-est. Ideea subiacentă e că forța magic-religioasă care creează eroii populari se află în ape. Către ape se îndreptă regii, sfinții, eroii, și simbolurile marine (scoica etc.), le comunică energia sacră de care au nevoie. Această idee e net opusă Weltanschauung-ului popoarelor continentale, indoariene și chinezii (cu care populațiile indiene ar fi putut veni în contact), care cred că zeii locuiesc în vîrful munților și în straturile superioare atmosferice. Dimpotrivă, civilizațiile micronesiene și austro-asiatice se deosebesc prin caracterul lor maritim ; societatea lor e matriarhală (și urmele matriarhatului și ale succesiunei prin descendență uterină se pot descifra încă în folclorul și mitologia indiană ; cf. *Proloque-cadre*) și suzeranitatea aparține femeilor. Chiar în cultul șarpelui se pot descoperi filiații cu civilizațiile oceanice ; cf. Vogel, *Serpent — Worship in ancient and modern India*, în *Acta Orientalia* vol. II, 1924, p. 279—312).

În legătură cu cele ce spuneam despre influența civilizațiilor austro-asiatice, cu simbolism acvatic, asupra Indiei, e interesant de observat că, în sudul peninsulei, oala și oala cu apă reprezintă de foarte multe ori divinitatea locală ,iar în festivaluri, imaginile divine sunt așezate sau întovărășite de oale (Oppert, op. cit. p. 267, 274). Există chiar o anumită *gramadevata* ca oală. În folclorul sud-indian se spune că mai mulți înțelepți au fost născuți în oale (Oppert, p. 67—68), asemenea lui Agastya și Vasishta din mitologia vedică. De asemenea, în *Devyupanishad* (citat de Oppert p. 425—426) se spune că origina Marei Zeițe Devi, principiul vital al cosmosului, se află în «Apa din mare». Detaliile acestea, care nu au fost cunoscute lui Przyluski, adaugă argumente noi la teza sa asupra relațiilor dintre civilizația dravidiană și austro-asiatică.

Cercetările etnologice ale lui James Hornell (cf. *The Origin and the Ethonological Significance of the Indian Boat designe*, în *As. S.B. Memoirs*, vol. VII. 1920) tind a dovedi, pe altă cale, o puternică influență polinesiană asupra populației pre-dravidiene de pe coasta de sud a Indiei. De asemenea, prof. Dasgupta (cf. *A few types of Indian sendentary games*, în *J.A.S.B.* vol. XXII, 1926, p. 143—148, 211—213) a dovedit izbitoare analogii între anumite jocuri din India și Sumatra. Toate acestea, precum și alte multe cercetări, pe care nu le citâm atît pentru caracterul lor strict tehnic cît și pentru faptul că nu au atins încă rezultate definitive, contribuie la limpezirea acelei epoci din proto-istoria Indiei în care s-au plămădit cele dintîi sinteze fecunde între rase, și s-au realizat cele dintîi intuiții culturale, care vor fi întîlnite mai tîrziu de către arieni, vor fi asimilate, purificate și înălțate la valori universale. Se pare că adevărata plasmă spirituală a Indiei aparține zonelor culturale non-ariene. Arienii au fost barbarii, în comparație cu civilizațiile care existau pe valea Indusului în mileniul al IV-lea.

Dacă etimologia propusă de prof. Przyluski pentru cuvinte sanskrite *linga*, *langula*, *langala* e justă, și ele derivă din forma melanesiană *lak* — atunci simbolul întregului shaivism, *lingam* — simbolul erotic, trebuie pus în legătură cu religiile micronesiene (*Mem. Soc. de Linguistique*, vol. XXII, p. 205 și urm.). Trebuie să fim foarte prudenți în fața unor asemenea etimologii. Dar nu e mai puțin adevărat că foarte multe forme sanskrite, ireductibile la o rădăcină ariană, se explică prin limbile austro-asiatice.

Ceea ce trebuie să concludem din toate cercetările recente asupra importanței problemei influențelor autohtone asupra indienilor arieni — e faptul că India datorește mult mai puțin acestor năvălitori și mitologiei lor vedice, decît datorește străvechilor civilizații aborigene.

La lumina acestor precizări cercetările noastre asupra carcterului non-arian al practicilor *Yoga*, capătă un nou sprijin. *Yoga* a fost, însă, una din acele descoperiri a cărei creșteri nu s-a oprit niciodată. Folosită de mai toate religiile și sectele — ca o tehnică indispensabilă meditației — ea ajunge și un sistem filosofic și o cale de mîntuire, și un izvor de creație folclorică. După cum fecundează unul sau altul dintre straturile religiei indiene ; eremiții rătăcitori, brahmanii, sau poporul rămas la culturile lui locale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Capitolul III

1. Raporturile organice între momentul istoric al apariției buddhismului și mișcările religioase populare precum și ordinele călugărilor rătăcitori, constituie una din problemele cele mai stufoase și mai interesante din istoria religioasă a Indiei. Limpezirea lor ar fi slujit unei mai bune înțelegeri a celor ce vom spune în capitolul de față. Cum discuția aceasta, însă, depășește cadrele studiului nostru nu o vom ataca, ci îi vom enunța numai premizele și concluziile la care s-au oprit cercetările moderne.

Avînd a ne ocupa de relațiile dintre meditația și asceza buddhistă, pe de o parte, și *Yoga* și fenomenele similare, pe de altă parte, — trebuie să știm ce a fost buddhismul original, cum a evoluat el și întrucît se întrepătrunde cu zona fenomenelor Yoga.

Judecînd după canonul *pâli*, buddhismul a fost — în concepția și mesajul fundatorului — mai puțin decît o religie. A fost o chemare adresată direct omului, o etică — pentru că punea problema pe date umane, pe datul inițial al durerii existenței și căuta soluția numai prin efortul omului, prin luarea de cunoștință asupra esenții și originii durerii și liberarea prin cunoașterea cauzelor acestei dureri. Dacă acest mesagiu etic — care nu exclude o viață spirituală cenobitică, dar nici nu cădea în cealaltă extremă, a renunțării totale — a ajuns mai tîrziu o religie cu o eschatologie și o legiferare bine fixată, se datorește însuși succesului apostolatului celor dintîi misionari buddhiști. Convertindu-se pături din ce în ce mai umile, ele au introdus în buddhism concepția paradisiacă a religiilor populare, și au personificat însăși cele mai fundamentale abstracțiuni (Dharma, «legea») și au transformat treptele ascensiunei lui Buddha sau diversele stadii ale perfecțiunei spirituale, într-un pantheon.

Temelia buddhismului a fost «înțelegerea», și așa dar liberarea, prin meditație. Chiar dacă această meditație nu implica un regim strict ascetic, ea se înfiripa dintr-o viziune pesimistă a existenței, adică pe afirmarea durerii funciare a oricărei experiențe omenești, și, așadar, aparținea ascetismului. Meditația fiind un instrument pentru atingerea dezrobirei de durere, ea nu se putea dispensa de renunțare, așadar de o anumită asceză, deși fără excesele ascetismului indian contemporan (Jainiștii, de pildă, sau urmașii lui Maskara Goshala). Trebuie să reținem că fermentul buddhist s-a dezvoltat într-un mediu bogat în experiențe religioase, în ascetism și misticism — și că, fiind o cale de mijloc între ele, nu le-a exclus cu desăvîrșire. Chiar Buddha a practicat meditația *(Dhyana)*, ne spune canonul *pâli*[1].

Față de contemporanii săi — *parivrajaka* (religioși rătăcitori), magicieni *(siddhas)*, sectari și asceți de tot felul — Buddha nu dovedește prea multă simpatie. Încercările lui ascetice l-au dezgustat de extreme. În același timp — consecvent cu poziția sa etică — recunoaște că „puterile" *(siddhi*, în pâli *iddhi)* acestor religioși sunt prmiejdioase ascensiunii lor spirituale. «Ascetul, prin austeritatea sa, ajunge mîndru, scopul său e satisfăcut... Ajunge îmbătat de sine și de puterile sale, și fără nici o grije...» *(Digha-nikaya*, XXV; *Udumbarikâ Sihanâda-Suttanta*, trs. Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, vol. III, p. 39).

Din textele canonului *pâli*, înțelegem că Buddha a cunoscut și a discutat cu foarte mulți religioși ai timpului, cu acei *parivrajaka* de care pomenesc dialogurile (Bimala Churn Law. *Gautama Buddha and the Paribrâjakas*, în *Journ. As. Soc. Beng.*, vol. XXI, 1925 pp. 123—136). Se află chiar liste de asemenea secte ascetice, fiecare cu caracteristica sa. În *Kassapa-Sihanâda Sutta* se vorbește despre un ascet care stă întotdeauna în picioare și numit «cel care stă», altul «cel ce stă pe călcîie», altul «cel ce doarme pe pămînt», altul «cel care bea apă murdară» etc. Ceea ce critică Buddha în viața și activitatea acestora e patima lor pentru «puteri», încă o iluzie care poate lega omul de existență.

[Continuare în numărul viitor]

[1] *Anguttara Nikâya*, II, 245; *Magghima Nikâya*, III, 108; *Digha*, II, 200; II, 206; III, 15; *Samyutta*, I, 46, 55 etc. Vezi: Warren, *Buddhism in Traslation* (Harward Oriental Series, vol. 3, ed. VIII, 1922), secțiunea IV intitulată *Meditation and Nirvâna*, și Paul Oltramare, *La Théosophie Bouddhique*, Paris, 1923, p. 320 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

Under discussion : *The European Vocation of Romanian Culture* (points of view and theoretical considerations by Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; Parallel Mirrors ; *I. L. Caragiale and E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; A. Stendhal Bicentenary : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; The dialogue of arts : George Uscătescu about Brâncuşi ; *Why Do I write ? What Do I believe in ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *An Allegorical Motif in Romanian and Polish Folklore* (I) ; Contemporary Profile : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu about an Eminescu manuscript ; Literary confessions : Radu Tudoran. In this issue, also, inedited texts by : G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *A Spiritual Itinerary Michel Butor* (correspondence from Augsburg from I. Constantinescu). The publication in serials of the *Doctorate thesis* of Mircea Eliade continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Débat : *La vocation européenne de la culture roumaine* (points de vue et considérations théoriques par Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; „Reflets" : *I. L. Caragiale et E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; Bicentenaire Stendhal : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; Dialogue des arts : George Uscătescu à propos de Brâncuşi ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *Un motif allégorique dans le folklore roumain et polonais* (I) ; Présences contemporaines : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu à propos d'un manuscrit éminescien ; Confessions littéraires : Radu Tudoran. Dans ce numéro, de même, textes inédits par G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *Itinéraire spirituel Michel Butor* (lettre d'Augsbourg par I. Constantinescu). On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Zur Disskussion : *Die europäische Bestimmung der rumänischen Kultur* (Ansichten und theoretische Blickpunkte ausgelegt von Giulio Carlo Argan, Al. Balaci, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Samuel Domocos, Klaus Heitmann, Ştefan Pascu, Al. Rosetti, Eva Strebingerova, Kostas Valetas) ; Spiegelbilder : *I. L. Caragiale und E. A. Poe* (Mircea Zaciu) ; Das Zweihundertjährige Jubiläum Stendhal : *Bilan critique d'une approche psychanalytique* (Robert André) ; Dialog der Künste : George Uscătescu über Brâncuşi ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Augustin Buzura) ; Petru Caraman — *Ein allegorisches Motiv in der rumänischen und polnischen Volksdichtung* (I) ; Profil eines Zeitgenossen : *Leonid Dimov* (Eugen Simion) ; Anton Dumitriu über eine Handschrift von Eminescu ; Literarische Bekenntnisse : Radu Tudoran. In diesem Heft noch : unbekannte Texte von G. Asachi, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu. *Geistiger Bildungsweg — Michel Butor* (aus Augsburg von I. Constantinescu). Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

Дискуссия : *Общеевропейское призвание румынской кильтуры* (точки врения и теоретические соображения высказывают Джулио Карло Арган, Ал. Балач, Зое Думитреску Бушуленга, Вирджил Кындя, Самуель Домокош, Клаус Хайтман, Штефан Паску, Ал. Росетти, Ева Стребингерова, Костас Валетас) ; Параллельные веркала : *И. Л. Караджале и Э. А. По* (Мирча Зачиу) ; Двухсотлетие Стендаля : Bilan critique d'une approche psyhanalytique (Робер Андре) ; Диалог искусств : Джордже Ускэтеску о Брынкуше ; *Почему пишу ? Во что верю ?* (Аугустин Бузура) ; Петру Караман — *Общий аллегорический мотив в румынском и польском фольклоре* (I) ; Портрет современника : *Леонид Димов* (Эуджен Симион) ; Антон Думитриу об одной рукописи Эминеску ; Литературная исповедь : Раду Тудоран. В номере публикуются также не издававшиеся ранее тексты Г. Асаки, Ливиу Ребряну, Тудора Виану. *Путь духовново развития Мишеля Бютора* (корреспонденция из Аугсбурга, И. Константинеску) ; *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula II, pp. 109—252

Lei 30

În numărul viitor:

- Recurs la «dosarul» *Scrinului negru*
- Confesiuni literare : Anton DUMITRIU
- Salvador DALI — Dialogul artelor
- *Bibliotecă de poezie românească* — alcătuită de Marin SORESCU
- F. KARLINGER despre N. CARTOJAN
- Inedit : *O satiră versificată din secolul al XVIII-lea*
- Harold PINTER şi cele şase ziduri ale singurătăţii

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro